شمس الرحمٰن فاروقی

محمد علی انجم

شمس الرحمٰن فاروقی

تدوین اور تصحیحات
محمد علی انجم

اظہار سنز
اردو بازار لاہور

۲۰۲۱ء

نام کتاب : شعر شور انگیز۔ تفہیم میر

مصنف : شمس الرحمن فاروقی

تدوینِ نو، تصحیحات : محمد علی انجم

ناشر : سیّد محمد علی انجم رضوی

اظہار سنز، اُردو بازار، لاہور

موبائل نمبر: ۰۳۰۰۔۴۱۰۶۳۵۷

ای میل: izharsons_2004@hotmail.com

قانونی مشیر : ذیشان احمد ملک (ایڈووکیٹ)

۰۳۳۳۔۹۵۳۳۳۹۶

قیمت : -/۴۰۰۰ روپے

انتساب

اُن بزرگوں کے نام

جن کے اقتباسات

آئندہ صفحات کی زینت ہیں

شمس الرحمٰن فاروقی

فہرست

توضیحات

شمس الرحمٰن فاروقی مرحوم ہمارے عہد میں اُردو کے اہم ترین نقاد اور اُدب شناس تھے۔ اُردو اُدب کے لیے اُن کی خدمات بے مثال اور کثیر جہتی ہیں۔ میریات، غالبیات، اقبالیات کے ماہر تو وہ تھے ہی، اس کے ساتھ ساتھ اُردو کی اہم ترین اُدبی اصناف: داستان، غزل، نظم، افسانے کے علاوہ عروض اور جدید شعری و افسانوی اُدب کے تفہیمی و تنقیدی مطالعات میں بھی وہ مہارتِ تامہ رکھتے تھے۔ تخلیقی اُدب میں بھی اُن کا ایک منفرد مقام ہے۔ افسانوی اُدب اور شاعری میں اُن کی تخلیقات جہاں اپنے موضوعات کے اعتبار سے ایک نئے پن اور تازگی کا احساس دلاتی ہیں، وہیں فنی خصائص اور معیار کے لحاظ سے بھی انفرادیت کی حامل ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اختصاص کے اتنے پہلو اُردو کی کسی اُدبی شخصیت میں شاید ہی یک جا دیکھے گئے ہوں۔

ان سب اختصاصی حیثیتوں میں سے شمس الرحمٰن فاروقی کی سب سے اہم، واضح اور ہمہ گیر حیثیت اُردو نقاد کی ہے۔ اُردو میں اُن کی تنقیدی تحریریں موضوعات اور مواد کے اعتبار سے اہم بھی ہیں اور فکر انگیز بھی۔ اسی حوالے سے اُردو تنقید کے اُصول وضوابط کو، اُس کی اصل کو اور اُس کی اعلا اقدار کو نمایاں کرنے اور پھر انھیں رواج دینے کے سلسلے میں اُنھوں نے جو اُدبی خدمات انجام دی ہیں، وہ ناقابلِ فراموش اور بے مثال ہیں۔ ان تمام موضوعات پر اُن کی تحریریں اس سلسلے میں مثال کے طور پر پیش کی جاسکتی ہیں۔ علاوہ ازیں ان تمام اختصاصی جہتوں میں بھی خاص طور پر اُردو داستان، اُردو افسانے، اُردو غزل اور تفہیمِ میر پر اُن کے کام زیادہ معروف ہیں اور اہم ترین سمجھے جاتے ہیں۔

میر تقی میرؔ کے کلام کی تفہیم شمس الرحمٰن فاروقی کے عدیم المثال کارناموں میں غالباً سب سے اہم ہے اور اُن کی شہرت زیادہ تر اسی کی وجہ سے قائم ہے۔ اس جہت میں اُن کا لازوال تنقیدی کارنامہ شعرِ شور انگیز ہر خاص و عام مقبول ہے۔ اس کتاب سے نہ صرف تفہیمِ میر کی ضرورت پوری ہوتی ہے، بل کہ کلاسیکی اُردو غزل کی شعریات بھی اپنی روح اور اصل کے مطابق ہمارے لیے آئینہ ہو جاتی ہے۔ اُردو غزل کی شعریات، تہذیب، ماحول، زبان، صنائع و بدائع، وغیرہ پر اُردو میں خاصی تحریریں موجود ہیں لیکن ان سب مباحث کی روح، اُن کی اہمیت اور اُردو غزل میں اُن کے مقام کی

وضاحت جس سہولت سے، ایک غیر محسوس فطری انداز میں اور ماہرانہ خوبی کے ساتھ شعرِ شور انگیز سے ہوئی ہے، میرا خیال ہے کہ ویسی کسی اَور کی تحریر سے نہیں ہو سکی۔

انھی خوبیوں اور اختصاصی پہلوؤں کے ساتھ شعرِ شور انگیز چار جلدوں میں پہلی بار ۱۹۹۰ء تا ۱۹۹۴ء میں نئی دہلی سے بھارت میں اُردو کے سب سے بڑے سرکاری ادارے کی جانب سے شائع ہوئی اور اسے ہاتھوں ہاتھ لیا گیا، چناں چہ اسی ادارے سے اب تک اس کے چار ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں جو اس کی مقبولیت اور قبولیت کا پتا دیتے ہیں۔

پاکستان میں اس بے مثال کتاب کے اشاعتی حقوق اظہار سنز، لاہور نے حاصل کیے۔ اظہار سنز، لاہور کے روحِ رواں محمد علی انجم نے فاروقی صاحب سے مل کر پاکستان میں شعرِ شور انگیز کی قانونی اشاعت کے سلسلے میں معاملات طے کیے۔ میری خوش بختی ہے کہ مَیں بھی کسی نہ کسی طور ان معاہدوں اور معاملات میں شریک رہا۔ میرے علاوہ جناب ذوالفقار احمد تابش اور جناب غلام حسین ساجد بھی ابتدائی مراحل میں شریکِ معاملات رہے۔ اس معاہدے کے تحت فاروقی صاحب نے انجم صاحب کو کتاب کا مسودہ مہیا کیا۔ یہ مسودہ اُنھوں نے نئی دہلی سے کتاب کی دوسری اشاعت کے عکس پر نظرِ ثانی و ترمیم کر کے تیار کیا تھا۔ نئی دہلی سے کتاب کا تیسرا (اور بعد کا) ایڈیشن اور شعرِ شور انگیز کی جلد اوّل کا پاکستانی ایڈیشن اسی مسودے کے مطابق شائع ہوئے۔

جناب محمد علی انجم نے باہمی مشورے اور فاروقی صاحب کی تائید کے بعد کتاب کی چار جلدوں کی دو جلدیں کر دیں۔ پہلی جلد میں شعرِ شور انگیز کی چاروں جلدوں کے دیباچے اور جلد اوّل کی تمہید اکٹھے کر دیے گئے، جب کہ دوسری جلد میں تفہیمِ میر، یعنی شرحِ میر کو یک جا کر دیا گیا۔ پہلی جلد ۲۰۱۳ء میں شائع ہو چکی ہے۔ مزید تصحیحات کے بعد اب اس کی دوسری اشاعت ہو رہی ہے، جب کہ جلد دُوم کی پہلی اشاعت بھی ضروری تصحیحات اور اضافوں کے ساتھ اشاعت کے لیے تیار ہو چکی ہے۔

مناسب معلوم ہوتا ہے کہ شعرِ شور انگیز کے پاکستانی ایڈیشن کی تیاری کی مختصر رُوداد یہاں بیان کر دی جائے تاکہ اس سے متعلق ضروری اُمور اور اس کی اشاعت میں تاخیر کے بارے میں معاملات کا کچھ اندازہ ہو سکے۔ یہ میرے لیے باعثِ فخر ہے کہ شعرِ شور انگیز کے پاکستانی ایڈیشن کی تیاری کے سلسلے میں فاروقی صاحب نے تقریباً تمام خط کتابت میرے ساتھ ہی کی۔ مَیں اُنھیں عام یا برقی خط یا ای میل کے ذریعے شعرِ شور انگیز کی پاکستان میں اشاعت کے سلسلے میں تازہ ترین صورتِ حال سے آگاہ رکھتا اور وہ اس کے بارے میں ضروری ہدایات اور خیالات انھی ذرائع سے مجھے لکھ بھیجتے۔ ۲۰۰۴ء کے شروع میں فاروقی صاحب لاہور آئے تو محمد علی انجم صاحب نے اُن سے شعرِ شور انگیز کی پاکستانی اشاعت کے لیے اجازت حاصل کی اور کتاب کی کمپوزنگ شروع کرا دی۔ ۱۴ مئی ۲۰۰۵ء کے خط میں

فاروقی صاحب نے مطلع کیا کہ اُن کے پاس کتاب کی دوسری اشاعت کی اغلاط اور اس پر تصحیحات کی ''لمبی فہرست'' ہے۔ اسی خط میں اُنھوں نے دو جلدوں میں کتاب کی اشاعت سے متعلق لکھا کہ ''جہاں تک سوال اس بات کا ہے کہ کتاب کتنی جلدوں میں شائع ہو، تو اگر تم لوگوں کے خیال میں دو جلدوں میں آسانی سے آ جائے گی تو مجھے اس میں کوئی اعتراض نہیں ہے۔'' اسی ماہ ۲۶ رمئی ۲۰۰۵ء کے خط میں اُنھوں نے یہ اطلاع دی کہ وہ شعرِ شور انگیز کی تصحیح کا کام شروع کرنے والے ہیں۔ اس کے پانچ ماہ بعد جناب ذوالفقار احمد تابش کے نام ایک خط میں اُنھوں نے کتاب سے متعلق متعدد اُمور کی وضاحت کی۔ ۷ار اکتوبر ۲۰۰۵ء کے محررہ اس (کمپوزڈ) خط کی نقل اُنھوں نے مجھے بھی ارسال کی۔ اس میں وہ لکھتے ہیں کہ اس خط کے ساتھ وہ تابش صاحب کو شعرِ شور انگیز کی چاروں جلدوں کا تصحیح و نظر ثانی شدہ مسودہ ارسال کر رہے ہیں تاکہ وہ یہ مسودہ محمد علی انجم صاحب کے حوالے کر دیں۔ مزید یہ لکھا کہ ''اب یہ انجم رضوی پر منحصر ہے کہ اسے دو جلدوں میں چھاپیں یا تین میں۔'' اُنھوں نے اس پر تابش صاحب کا شکریہ ادا کیا کہ اُنھوں نے کتاب کے کمپوز شدہ پروف پڑھنے اور کتاب کا سرورق بنانے کی ہامی بھری۔

ان فیصلوں کی روشنی میں شعرِ شور انگیز کی پاکستانی اشاعت دو جلدوں میں شائع کرنے کا پروگرام طے کر لیا گیا۔ ان دو جلدوں کو مساوی طور پر تقسیم کرنے کی بجائے دونوں کو علاحدہ علاحدہ ضمنی شناخت کے ساتھ شائع کرنے کا منصوبہ بنایا گیا۔ ان میں سے پہلی جلد کو ''کلاسیکی اُردو غزل کی شعریات اور میر تقی میرؔ'' کا ذیلی یا تحتی عنوان دیا گیا ہے۔ اسے علاحدہ سے پیش کرنے میں یہ غرض پنہاں تھی کہ کتاب کی چاروں جلدوں میں شامل فاروقی صاحب کے تنقیدی دیباچوں کو یک جا کر کے ایک مستقل کتاب کی صورت میں پیش کیا جا سکے۔ یہ دیباچے مجموعی طور پر میریات اور کلاسیکی اُردو غزل کی تفہیم اور مطالعے پر ایک مستقل تنقیدی تصنیف کی شان رکھتے ہیں۔ ان مباحث کے مطالعے سے کلاسیکی اُردو غزل کی شعریات اور رسومیات کی تفہیم بڑی جامعیت اور وضاحت کے ساتھ ہوتی ہے۔ اسی افادیت کے پیش نظر شعرِ شور انگیز کے ان دیباچوں کو علاحدہ کتابی صورت میں پیش کرنا مناسب جانا گیا۔ خیال کیا گیا کہ اس سے کتاب کے مفید تنقیدی اور علمی مباحث سے استفادے کو نئی جہت ملے گی اور اس کا دائرہ بھی وسیع ہوگا۔

کتاب کی اشاعت میں سب سے مشکل اور اہم مرحلے کتاب کی مشینی کتابت اور پروف خوانی ہوتے ہیں۔ شعرِ شور انگیز کی مشینی کتابت تو خیر کوئی مشکل کام نہ تھا، کیوں کہ انجم صاحب کو صداقت علی اور تصور حسین صاحب جیسے ماہر مشینی کاتب (کمپوزرز) کی خدمات حاصل تھیں، جنھوں نے کم وقت میں اور نہایت مہارت کے ساتھ پوری کتاب کی کمپوزنگ مکمل کی۔ یوں آج سے کم و بیش چودہ، پندرہ سال قبل شعرِ شور انگیز کتاب کی مشینی کتابت مکمل ہو گئی تھی۔

اس کے بعد کتابت شدہ مسودے کی پروف خوانی کا مشکل ترین اور اہم ترین مرحلہ شروع ہوا۔ پہلے پہل ذوالفقار احمد تابش صاحب نے خود کتاب کے پروف پڑھنے کی ہامی بھری تھی لیکن اُن کی گھریلو مصروفیات اس کے آڑے آئیں۔ اس صورت حال میں کسی اچھے پروف خواں کی تلاش شروع ہوئی۔ اس حوالے میں محمد علی انجم صاحب کا خیال تھا (اور مَیں بھی اس سے سو فی صد متفق تھا) کہ پروف خوانی عام اور بازاری پروف خوانوں سے نہ کرائی جائے، بل کہ اس مقصد کے لیے کلاسیکی ادب سے دل چسپی اور تعلق رکھنے والے کسی ماہر پروف خواں کی خدمات حاصل کی جائیں، تا کہ شعرِ شور انگیز جیسی اہم کتاب میں پروف کی فاحش اور سنگین غلطیاں نہ رہیں اور علما سے لے کر عام قارئین تک کامل اطمینان اور پوری تسلی کے ساتھ اسے پڑھ سکیں اور اس سے استفادہ کر سکیں۔ تلاشِ بسیار کے بعد بھی جب ایسے کسی پروف خواں کا انتظام نہ ہو سکا تو اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ آخر کار کتاب کی پروف خوانی کا قرعۂ فال مجھ ناتواں کے نام نکل آیا۔ مجھے خدشہ تھا کہ منصبی و غیر مستقل ملازمتی مصروفیات کے باعث مَیں یہ کام بروقت مکمل نہ کر سکوں گا، اور ہوا بھی یہی۔ کتاب کی جلد اوّل ہی کے پروف پڑھنے میں تاخیر ہوتی گئی۔ میری مشکل کو دیکھتے ہوئے اور کتاب کو بروقت شائع کرنے کا خیال کرتے ہوئے انجم صاحب نے فیصلہ کیا کہ وہ اور مَیں مل کر کتاب کی پروف خوانی کریں گے، تا کہ یہ مرحلہ جلد طے ہو سکے۔ یوں بہ ہزار دقت جلد اوّل کی کتابت، پروف خوانی اور پھر اشاعت کے لیے حتمی مسودے کی تیاری میں کم و بیش پانچ سال لگ گئے۔

کتاب کی اشاعت میں اس غیر معمولی تاخیر کی وجہ سے فاروقی صاحب بہت بے چین اور کسی قدر ناخوش بھی تھے۔ مَیں انھیں وقتاً فوقتاً صورت حال اور پیش رفت سے آگاہ کرتا رہا اور ساتھ ہی تاخیر کی وجوہات بھی گوش گزار کرتا رہا لیکن اس دوران شعرِ شور انگیز سے متعلق خط کتابت کم کم ہی رہی۔ کتاب کی پروف خوانی مکمل ہونے کے بعد فاروقی صاحب سے رابطہ کر کے ترتیب کتاب سے متعلق دوبارہ بات کی گئی تو اُنھوں نے جلد اوّل کے مشمولات پر پہلے تو اپنے تحفظات کا اظہار کیا، پھر ۱۳ر فروری ۲۰۱۱ء کے خط میں مجھے لکھا:

> "مجھے خوشی ہے کہ تم لوگ شعرِ شور انگیز کی اشاعتِ نو کے سلسلے [میں] میری مرضی کا پورا دھیان رکھنا چاہتے ہو، لیکن اس وقت مجھے بالکل فرصت نہیں ہے کہ ان باتوں پر دھیان دوں اور نئے سرے سے کتاب کی ترتیب کے بارے میں کوئی مشورہ دوں۔ مَیں صرف اتنا کہہ سکتا ہوں کہ اگر وقت ہو اور آسانی سے یہ کام ہو سکے تو سارے دیباچے اور تمہید جلد اوّل کو اپنی پہلی جلد میں شامل کر لو۔ اس طرح کتاب میں اور اس کی جلدوں میں کچھ توازن پیدا ہو جائے گا۔ بقیہ جلدوں کی تمہیدیں انھی جلدوں کے ساتھ ہوں اور دوسری جلد کو اس طرح چھاپا جائے کہ چاروں جلدیں

(انتخاب اور شرح کی) ایک کے بعد ایک آئیں اور ہر ایک پر عنوان جلد اوّل، جلد دوّم وغیرہ دے دیا جائے۔"

اس کے دو روز بعد ۱۵ رفروری ۲۰۱۱ء کی ای میل میں فاروقی صاحب نے جلد اوّل میں اقبال کے ایک مصرعے میں تصحیح روانہ کی۔ ۱۴، ۱۵ رجنوری ۲۰۱۲ء کی ای میل کے ذریعے میں نے فاروقی صاحب کو مطلع کیا کہ شعرِ شور انگیز کی پہلی جلد آئندہ ہفتے پریس چلی جائے گی اور یہ کہ کتاب کی اشاعت میں تاخیر کا ذمے دار صرف میں ہوں۔ اس سے ایک ہفتے بعد ۲۲ جنوری ۲۰۱۲ء کی ای میل کے ذریعے میں نے فاروقی صاحب کو ایک تفصیلی خط ارسال کیا جس میں ایسی کچھ غلطیوں کی تفصیل درج تھی جو کتاب کی تیسری اشاعت (نئی دہلی) میں موجود تھیں۔ اس پر اپنی تشویش کا اظہار کرتے ہوئے فاروقی صاحب نے لکھا کہ "کتاب کے پروف دوبار پڑھے گئے تھے اور تیسری بار میں نے بھی سرسری نگاہ ڈال لی تھی۔ اس کے باوجود یہ عالم رہا، افسوس، صد افسوس...... چوتھے ہندوستانی ایڈیشن کے وقت تمھارے ایڈیشن کو دیکھ کر غلطیاں درست کروں گا۔"

یوں بڑی تگ و دو اور محنت کے بعد ۲۰۱۲ء کے شروع میں شعرِ شور انگیز کی جلد اوّل شائع ہو کر منظرِ عام پر آ گئی۔

دوسری جلد کے پروف پڑھنے کا وقت آیا تو پھر وہی مسئلہ درپیش تھا، یعنی میری عدیم الفرصتی۔ پہلی جلد کی ضخامت کم تھی، اس لیے وہ تو جیسے تیسے اس مرحلے سے گزر کر شائع ہو گئی لیکن جلد دوّم کی ضخامت پہلی جلد کی نسبت تقریباً تین گنی ہے، اس لیے اس کی پروف خوانی میں تو اور بھی زیادہ وقت صرف ہونا فطری تھا، چناں چہ اس جلد دوّم کی پروف خوانی میں حسب توقع جب بہت تاخیر ہونے لگی تو انجم صاحب نے مجھے میرے حال پر چھوڑا اور دوسری جلد کی پروف خوانی خود ہی کرنے کا بیڑا اُٹھایا۔ اُنھوں نے دن رات ایک کر کے تقریباً دو سال کے عرصے میں دوسری جلد کے پروف پڑھ ڈالے۔ پروف خوانی میں اُن کی محنت اور صحیح سمت اختیار کرنے کا اندازہ اس اَمر سے لگایا جا سکتا ہے کہ پہلے تو اُنھوں نے اصل مسودے سے ملا کر کتاب کے پروف لفظاً لفظاً پڑھے، پھر اسی مسودے کی بنیاد پر نئی دہلی سے شائع ہونے والی کتاب کی تیسری اشاعت کے متن سے بھی ان پروف کا لفظاً لفظاً موازنہ کیا۔ یوں اُنھوں نے اِس اَمر کو یقینی بنانے کی پوری کوشش کی ہے کہ اس کتاب کی مشینی کتابت ـــــ مسودہ مصنف کے عین مطابق ہو۔ اس دوران اپنے پڑھے ہوئے پروف وہ کبھی کبھی مجھے بھی دکھاتے رہے۔ ان کے دیکھنے اور جائزہ لینے سے مجھے یہ اندازہ اور اطمینان ہوا کہ انجم صاحب نے کسی ماہر اور ذمّے دار پروف خواں سے بھی زیادہ ذمّے داری کے ساتھ کتاب کے پروف پڑھے ہیں۔ اُن کی اس کوشش اور کارگزاری کی وجہ سے جلد دوّم کی پروف خوانی کا کام ۲۰۱۷ء میں مکمل ہو گیا۔

انجم صاحب کتاب کی پروف خوانی کرتے ہوئے بعض مقامات کو نشان زد بھی کرتے جاتے تھے۔ اُنھوں نے کتاب میں ایسی نشان زد عبارتوں والے کئی مقامات مجھے دکھائے۔ میرے استفسار پر اُنھوں نے واضح کیا کہ یہ نشان زد عبارتیں اُن اختلافات کی نشان دہی کرتی ہیں جو فاروقی صاحب کے مسودے اور اس مسودے کی بنیاد پر نئی دہلی سے شائع شدہ کتاب کی تیسری اشاعت میں راہ پا گئے ہیں۔ مجھے بڑی حیرت ہوئی۔ پہلے میرا خیال تھا کہ کتاب کی پروف خوانی کے دوران الفاظ کا رہ جانا یا ان کی اشکال کا تبدیل ہو جانا عام سی بات ہے اور یہاں بھی یہی صورت حال ہوگی، اور حیرانی اس پر تھی کہ بھارت میں اُردو کے سب سے بڑے سرکاری ادارے کی مطبوعات میں ایسا ہونا نہیں چاہیے، جب کہ اس ادارے کے پاس پاک و ہند میں اُردو کے کسی بھی سرکاری ادارے سے زیادہ وسائل موجود ہیں۔ اس حیرت کی شدت میں اُس وقت اضافہ ہو گیا جب مجھ پر یہ انکشاف ہوا کہ فاروقی صاحب کے مسودے اور کتاب میں اختلافات کی نوعیت اتنی بھی سادہ نہیں، جتنی مَیں سوچتا تھا، بل کہ بعض غلطیاں نا قابلِ یقین ہیں اور اتنی گم راہ کن ہیں کہ ان کی وجہ سے کتاب کا متن ناقص ہو گیا ہے۔ ان تسامحات کی نوعیت ایسی ہے کہ ان کی موجودگی میں نئی دہلی سے کتاب کی اس تیسری اشاعت کو قابلِ اعتبار کہنا زیادتی ہوگی۔

نئی دہلی سے کتاب کی اس تیسری اشاعت میں جو غلطیاں راہ پا گئی ہیں، یہاں اُن کی نوعیت واضح کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ ان تسامحات کو درج ذیل تین بڑے زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے :

۱۔ مسودے کی بعض عبارتیں نئی دہلی کی تازہ اشاعت سے غائب ہیں۔ ان میں ایک یا چند الفاظ سے لے کر کئی کئی سطروں تک کی عبارتیں شامل ہیں۔ مثال کے طور پر:

(ل) جلد سوم، صفحہ ۵۷۳، آخر سے چوتھی سطر:

"لٹ پٹ" سے مراد ہے...... رندان پن اور مستی ظاہر ہو۔"

اس کے بعد تقریباً ایک صفحے پر مشتمل عبارت غائب ہے جو اصل میں موجود ہے۔

۲۔ شعرِ شور انگیز میں درج اشعار میں سے بعض کا متن اصل شعر کے متن اور مسودۂ مصنف، دونوں سے مختلف ہے۔ ان میں سے زیادہ تر شعرِ میرؔ کے ہیں۔ یہ اختلافات دو (۲) طرح کے ہیں۔ ایک تو مسودۂ مصنف سے اختلاف، یعنی فاروقی صاحب کے اصل مسودے کے شعروں کا متن، اسی مسودے کی بنیاد پر نئی دہلی سے کتاب کی اشاعتِ سوم میں درج انھی اشعار کے متن سے مختلف ہے۔ دوسرا اختلاف کتاب اور کلیاتِ میرؔ کے متن میں ہے اور یہ اختلاف بھی بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ جس سرکاری ادارے نے شعرِ شور انگیز شائع کی ہے، اُسی نے کُلیاتِ میرؔ کا وہ نسخہ بھی شائع کیا ہے جس کی غزلیات پر مشتمل پہلی جلد اوّل اوّل ظلِ عباس عباسی کی ترتیب سے شائع ہوئی اور بعد ازاں

شمس الرحمٰن فاروقی کی نگرانی میں ڈاکٹر احمد محفوظ نے اس پر نظرِ ثانی کی۔ گویا فاروقی صاحب کی تصنیف شعرِ شور انگیز اور فاروقی صاحب کی نگرانی میں تیار ہونے والی کُلیاتِ میرؔ (جلد اوّل، غزلیات) بھارت میں اُردو کے اسی بڑے اشاعتی ادارے نے شائع کیں لیکن اس کُلیاتِ میرؔ اور شعرِ شور انگیز میں درج بعض اشعار کے متن میں بھی اختلاف پایا جاتا ہے۔ اس کی دو تین مثالیں درج ذیل ہیں :

(ا)	جلد اوّل، صفحہ ۳۴۳ (پہلا مصرع):	وصل و ہجراں دو جو منزل ہیں یہ راہِ عشق میں
	کُلیاتِ میرؔ :	وصل و ہجراں یہ جو دو منزل ہیں راہِ عشق کی
(ب)	ایضاً، صفحہ ۵۹۷ (دوسرا مصرع) اور: جلد سوم، صفحہ ۵۷۰ (دوسرا مصرع)	بھری محفل میں بے دھڑک یہ سب اسرار کہتے ہیں
	کُلیاتِ میرؔ :	کہ بے دھڑک بھری مجلس میں یہ اسرار کہتے ہیں

۳۔ کتاب میں درج اشعار میں سے بعض کے حوالے کسی وجہ سے یا تو غلط درج ہو گئے ہیں یا سرے سے ہیں ہی نہیں۔ مثال کے طور پر :

(ا) جلد سوم، صفحہ ۲۴۹ : شعر "سگ کو میر..........کرار کہتے ہیں" کے ساتھ کوئی حوالہ موجود نہیں۔ یہ دیوانِ اوّل کا شعر ہے۔

(ب) ایضاً : شعر "ہے متحد نبی..........ہر بوالفضول کا" کے ساتھ "(دیوانِ چہارم)" کا حوالہ درج ہے، جب کہ یہ شعر میرؔ کے دیوانِ پنجم کا ہے۔

یہ مثالیں محض "مشتے نمونہ از خروارے" ہیں، ورنہ ایسے تسامحات کی تعداد کافی ہے۔ ان سے ہٹ کر چھوٹی موٹی اغلاط بھی بہت ہیں۔

یہ تینوں قسم کے تسامحات اس لیے بڑی اہمیت اختیار کر جاتے ہیں کہ ان کی موجودگی، بہ ہر حال، شعرِ شور انگیز جیسی مفید کتاب کی افادیت کو کم کرنے کا باعث بنتی ہے۔

اسی کا خیال کرتے ہوئے انجم صاحب نے فیصلہ کیا کہ ان غلطیوں کے ساتھ کتاب شائع نہیں کی جائے گی، بل کہ یہ کوتاہیاں اور کمیاں دُور کرنے کے بعد کتاب کو شائع کیا جائے گا۔ یہ کام اگرچہ وقت طلب اور دیدہ ریزی کا متقاضی تھا لیکن بہ ہر حال اشد ضروری تھا، اس لیے مَیں نے بھی انجم صاحب کی رائے پر صاد کیا۔

مندرجہ بالا تسامحات میں سے پہلا، یعنی عبارتوں کا چھوٹ جانا تو انجم صاحب پروف خوانی کے دوران دُور کر چکے تھے، باقی دو کے لیے بھی اُنھوں نے خود ہی کمرِ ہمت باندھی، کیوں کہ اب وہ شعرِ شور انگیز کے مباحث،

مصنف کے اُسلوب اور اشعارِ میرؔ سے کافی حد تک مانوس ہو گئے تھے۔ میرا بھی یہی خیال تھا کہ موازنے کے آئندہ دونوں کام اُن سے بہتر کوئی اور انجام نہیں دے سکتا۔

انجم صاحب نے نئی دہلی کے مذکورہ بالا سرکاری ادارے کی شائع کردہ اُسی کُلّیاتِ میرؔ کو سامنے رکھا جو فاروقی صاحب کی نگرانی میں تیار ہوئی تھی۔ یہ اَمر اظہر من الشمس ہے کہ فاروقی صاحب نے جب شعرِ شور انگیز لکھی اور پھر مکمل کر کے شائع کرائی (۱۹۹۰ تا ۱۹۹۴ء)، اُس وقت تک مذکورہ بالا کلّیات (زیرِ نگرانی شمس الرحمٰن فاروقی) تیار اور شائع نہیں ہوئی تھی۔ اس لیے ظاہر ہے کہ اُنھوں نے کُلّیاتِ میرؔ کے سہل الحصول نسخے کو اپنے مطالعے کی بنیاد بنایا ہو گا۔ اُن کی نگرانی میں کُلّیاتِ میرؔ کے تیار ہونے والے نسخے کے اُسی ادارے سے شائع ہو جانے کے بعد اُس ادارے کا یہ فرض تھا کہ وہ شعرِ شور انگیز میں اشعارِ میرؔ کا متن کُلّیاتِ میرؔ کے مطابق درست کر کے اس کے متنی اختلافات کو دُور کر دیتا اور یوں دونوں کتابوں میں اشعارِ میرؔ کا متن یک ساں ہو جاتا۔ ظاہر ہے کہ یہ توقع مصنف یعنی فاروقی صاحب سے نہیں کی جا سکتی تھی، کیوں کہ وہ اپنا کام انجام دے چکے تھے اور نظرِ ثانی کرتے وقت نہ اُن کے پاس اتنا وقت تھا، نہ ہمت کہ اس میکانکی عمل میں اپنا بہت سا قیمتی وقت صرف کرتے۔ یہ ظاہر ہے کہ کتاب کی فنی تدوین، پروف خوانی، متن میں در آنے والے چھوٹے موٹے اختلافات کو دُور کرنے اور غلطیوں کو درست کرنے کا کام اشاعتی ادارے کی ذمّے داری ہوتی ہے۔ افسوس! اس بڑے سرکاری ادارے نے یہ فریضہ انجام نہیں دیا۔ مقامِ مسرّت ہے کہ اس سرکاری ادارے کی جگہ یہ فریضہ انجم صاحب نے تنِ تنہا انجام دے کر فرضِ کفایہ ادا کرنے کی سعی کی ہے۔

مَیں نے ۲۸ مارچ ۲۰۱۹ء کے اپنے برقی خط میں ان تسامحات میں سے کچھ کی نشان دہی فاروقی صاحب کو کی۔ اس کے جواب میں ۴ اپریل ۲۰۱۹ء کو اُنھوں نے اپنے برقی خط میں مجھے لکھا کہ ''اب میری آنکھوں کا ضعف اس قدر بڑھ گیا ہے کہ معمولی تحریر پڑھنا [بھی] غیر ممکن ہے۔ حرف بڑے کر کے دیکھتا ہوں، پھر بھی کچھ سمجھ میں نہیں آتا، اور لکھنا تو اور بھی مشکل ہے...... سب سے ضروری بات یہ ہے کہ اب مجھے صرف بدرجۂ مجبوری ہی کسی بات پر مکلّف کرو۔ مجھ سے لکھنے پڑھنے کا کام نہیں ہوتا۔''

یہی نہیں، انجم صاحب نے شعرِ شور انگیز میں میرؔ کے علاوہ غالبؔ، اقبالؔ اور دیگر شعرا کے اشعار کا موازنہ بھی ان شاعروں کے کلام کے مستند مجموعوں سے کر کے اُن کے متن کا استناد بھی قائم کیا ہے، تاکہ شعرِ شور انگیز میں شامل اشعار کا متن بھی اصل کے مطابق اور قابلِ اعتماد ہو۔ فارسی اشعار کی پروف خوانی اور ممکنہ تصحیح کے لیے انجم صاحب نے ڈاکٹر مظہر محمود شیرانی مرحوم سے درخواست کی جو اُنھوں نے بہ خوشی قبول کر لی اور اپنی وفات سے قبل شعرِ شور انگیز کی دو جلدوں میں شامل فارسی اشعار کا متن پڑھ کر اور ممکنہ تصحیح کر کے انجم صاحب کے حوالے کر دیا۔

ان تصحیحات کی روشنی میں اور ان کمیوں کو دُور کرنے کے بعد انجم صاحب نے ایک اور مفید اور اضافی کام کرنے پر بھی کمرِ ہمت باندھی۔ اُنھوں نے شعرِ شور انگیز میں شرح کے لیے منتخب کی گئی غزلیات میرؔ کے سامنے اُن غزلوں کے وہ نمبر بھی درج کرنے کا اہتمام کیا ہے، جن شمار نمبروں پر وہ غزلیں شمس الرحمٰن فاروقی کی نگرانی میں تیار ہونے والے کُلیاتِ میرؔ میں شامل ہیں۔ یوں، انجم صاحب کے خیال میں، شعرِ شور انگیز سے استفادے کا دائرہ مزید وسیع ہوگا کہ قاری متعلقہ غزل آسانی کے ساتھ کُلیاتِ میرؔ میں تلاش کر سکے گا۔ یہ التزام اور اہتمام یقینی طور پر خوش آئند ہے۔ ان تصحیحات اور ذمّے داریوں کی ادائی میں کم و بیش تین سال صرف ہوئے اور یہ اس کتاب کی اشاعت میں تاخیر ہونے کی دوسری بڑی وجہ ہے۔

فاروقی صاحب کتاب کی موجودہ ترتیب سے کافی حد تک یا شاید مکمل طور پر متفق تھے۔ اس کی کچھ تفصیل اوپر گذر چکی ہے۔ اس میں یہ نکتہ بھی بڑا اہم ہے کہ ۲۰۱۳ء میں پاکستانی ایڈیشن کی جلد اوّل شائع ہونے کے بعد ۲۰۱۹ء تک میری اُن کے ساتھ خط کتابت رہی لیکن اس تمام عرصے میں اُنھوں نے کبھی جلد اوّل کے مشمولات و ترتیب، وغیرہ پر تحفظات کا اظہار نہیں کیا، اور نہ اس حوالے سے کوئی ہدایت ہی دی۔ اس نکتے اور اس سلسلے میں اُن کے آخری خط مورخہ ۴؍ اپریل ۲۰۱۹ء کے مندرجات سے یہ واضح ہوتا ہے کہ کتاب کی موجودہ ترتیب اور مشمولات فاروقی صاحب کی منشا کے مطابق ہیں، یا کم سے کم اُنھیں اس پر کوئی اعتراض نہیں تھا۔

مندرجہ بالا تصریحات اور التزامات کے بعد اب پوری ذمّے داری کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ شعرِ شور انگیز کی پیشِ نظر پاکستانی اشاعت (مطبوعہ اظہار سنز، لاہور) اس کتاب کی اب تک کی سب سے صحیح ترین اور مستند اشاعت ہے۔ شعرِ شور انگیز کی کسی اشاعت کو اگر منشائے مصنف کے مطابق اور سب سے بہتر قرار دیا جا سکتا ہے تو بلا شک و شبہ وہ پیشِ نظر پہلی پاکستانی اشاعت یہی ہے۔ کتاب کی بہترین پروف خوانی اور اشاعت و پیش کش کی عمدگی پر اظہار سنز، لاہور کے روحِ رواں محمد علی انجم —— تحسین و تبریک اور ہمارے شکریے کے مستحق ہیں۔

۲۳ فروری ۲۰۲۱ء، لاہور

رفاقت علی شاہد

شعر شور انگیز

تفہیمِ میرؔ

ہر ورق ہر صفحے میں اک شعر شور انگیز ہے
عرصۂ محشر ہے عرصہ میرے بھی دیوان کا

میرؔ، دیوان پنجم

ردیف الف

دیوانِ اوّل

ردیف الف

(۱)

کیا میں بھی پریشانیِ خاطر سے قریں تھا   آنکھیں تو کہیں تھیں دلِ غم دیدہ کہیں تھا

(۲)

کس رات نظر کی ہے سوے چشمکِ انجم   آنکھوں کے تلے اپنے تو وہ ماہ جبیں تھا

اب کوفت ہے ہجراں کی جہاں تن پہ رکھا ہاتھ   جو درد و الم تھا سو کہے تو کہ وہیں تھا   کہے تو = گویا

جانا نہیں کچھ جز غزل آ کر کے جہاں میں   کل میرے تصرف میں یہی قطعہ زمیں تھا

۱/۱ شعر کا مفہوم صاف ہے لیکن رعایتیں نادر اور توجہ انگیز ہیں: ''پریشانی'' (بکھراؤ) اور ''قریں'' (نزدیک) جو چیز بکھر جاتی ہے، اس کے اجزا دُور دُور ہو جاتے ہیں۔ اس مناسبت سے ''قریں'' خالی از لطف نہیں پھر آنکھیں کہیں ہیں اور دل کہیں اور۔ یہاں بھی پریشانی اور نزدیکی کا تضاد نمایاں ہے۔ کیوں کہ آنکھیں کہیں بھی ہوں اور دل کہیں بھی ہو لیکن رہتے دونوں ایک ہی جسم میں ہیں۔ آنکھیں کہیں تھیں، اس سے یہ بھی مراد ہو سکتی ہے کہ کسی حسین چہرے پر یا منظر پر لگی ہوئی تھیں لیکن وہ حسین چہرہ معشوق کا نہیں تھا۔ دل معشوق کے خیال میں گم تھا اور آنکھیں کہیں اور لگی ہوئی تھیں۔ ''پریشانیِ خاطر'' کا عمدہ جواز پیش کیا ہے، کیوں کہ اگر آنکھیں محض ویران ہوتیں اور دل خیالِ معشوق میں گم ہوتا تو پریشانی کی صورت نہ پیدا ہوتی، بل کہ ارتکاز کا منظر ہوتا۔ آنکھوں کی مناسبت سے ''غم دیدہ'' (دیدہ، آنکھ) بھی خوب ہے۔ آتش نے اس مضمون کو براہِ راست میر سے مستعار لیا ہے لیکن اسے بہت پست کر کے کہا ہے:

دل کہیں جان کہیں چشم کہیں گوش کہیں   اپنے مجموعے کا ہر ایک ورق برہم ہے

آتش کے یہاں خود کو مجموعہ فرض کرنے کا کوئی جواز نہیں ہے (یعنی کوئی تخلیقی منطق نہیں ہے)، محض ایک مفروضہ ہے۔ اس بنا پر دل، جان، چشم، گوش کو اس مجموعے کا ورق فرض کرنا، پھر ان اوراق کو برہم بتانا، خالی از تصنع نہیں۔ میر کے کلام میں تخلیقی منطق کے تقریباً تمام پہلو اور انداز مل جاتے ہیں، اسی لیے ان کا معمولی شعر بھی بھرپور معلوم ہوتا ہے۔

۱/۲ ''اپنے'' کو ''اپی'' پڑھنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ میر کے زمانے میں قواعد اتنی مستحکم نہیں ہوئی تھی کہ ہر جگہ ایسی باتوں کا خیال کیا جاتا۔ علاوہ ازیں، اکثر یوں بھی ہوتا ہے کہ حرف اضافت اگر مضاف اور مضاف الیہ کے درمیان نہ لایا جائے بل کہ شروع یا آخر میں لائیں، جیسا کہ اس مصرع میں ہے (اپنی آنکھوں کے تلے کی جگہ آنکھوں کے تلے اپنی) تو حرفِ اضافت کو مذکر استعمال کرتے ہیں، یعنی آنکھوں کے تلے اپنی کہہ کر ''آنکھوں کے تلے اپنے'' کو ترجیح دیتے ہیں۔
''انجم'' اور ''ماہ جبیں'' کی رعایت ظاہر ہے۔ ''آنکھوں'' اور ''نظر'' اور ''چشمک'' کی رعایت بھی قابلِ لحاظ ہے، ''چشمک'' کے معنی ہیں ''آنکھ مارنا'' یا ''آنکھ جھپکانا'' یا ''تیکھی نگاہوں سے دیکھنا'' (لہٰذا ''دشمنی یا رقابت'')۔ یہاں یہ سب معنی موجود ہیں لیکن فارسی میں حرف ''ک'' اکثر تصغیر و تحقیر کے لیے بھی آتا ہے، مثلاً ''مرد'' سے ''مردک''، ''مرغ'' سے ''مرغک''، اس اعتبار سے ''چشمک'' کے معنی ''چھوٹی چھوٹی آنکھیں'' بھی ہوسکتے ہیں، یعنی ستاروں کی روشنی کے باعث ان کو آنکھوں سے تشبیہ دی جاسکتی ہے، لیکن وہ آنکھیں چھوٹی چھوٹی ہیں اور معشوق کی روشن، خوب صورت آنکھوں کا مقابلہ نہیں کرسکتیں۔ ''چشم'' اور ''جبیں'' میں بھی ایک مناسبت ہے۔

۱/۳ ایک عام طبی مشاہدہ ہے کہ جس جگہ درد ہوتا ہے، خاص کر اگر درد چوٹ یا شکستگی یا پھوڑے کی بنا پر ہو تو اُس جگہ کو چھونے سے تکلیف سوا ہو جاتی ہے۔ اس مشاہدے کو کس خوبی سے دردِ ہجر پر منطبق کیا ہے۔ سارا جسم شکستہ و نزار ہے، اس لیے جہاں ہاتھ رکھیں گے، وہیں درد زیادہ محسوس ہوگا۔

۱/۴ رعایتیں دیدنی ہیں: ''جز''، ''کل''، ''جہاں''، ''غزل''، ''قطعہ''، ''زمیں'' (غزل کی زمین)، ''غزل'' اور ''جز'' میں بھی ایک مناسبت ہے، کیوں کہ غزل کاغذ پر لکھی جاتی ہے اور کاغذ کو جز میں تقسیم کرتے ہیں۔ شعر کا لہجہ بھی قابلِ لحاظ ہے۔ بہ ظاہر تو اپنی بے بضاعتی کا رونا رو رہے ہیں لیکن دراصل شاعرانہ کمال پر فخر کا اظہار ہے۔ ''تصرف'' کا لفظ توجہ چاہتا ہے، کیوں کہ شاعر زبان کو جس طرح استعمال کرتا ہے، اُسے اس کا تصرّف کہتے ہیں۔ ''آ کر'' اور ''جانا'' میں ضلع کا لُطف ہے۔ اسی مضمون کو تقریباً ان ہی الفاظ میں، لیکن نسبتاً کم زور طریقے سے دیوانِ چہارم میں یوں کہا ہے:

یہ قطعہ تصرف میں بالکل کیا زمین غزل ملک سی ہو گئی

(۲)

۵ نکلے ہے چشمہ جو کوئی جوش زناں پانی کا یاد دہ ہے وہ کسو چشم کی گریانی کا (یاد دہ = یاد دلانے والا)

(۳)

درہمی حال کی ہے سارے مرے دیواں میں سیر کر تو بھی یہ مجموعہ پریشانی کا

اُس کا منھ دیکھ رہا ہوں سو وہی دیکھوں ہوں نقش کا سا ہے سماں میری بھی حیرانی کا

۲/۱ یہ شعر محض غزل کی شکل بنانے کے لیے انتخاب میں رکھا گیا ہے، ورنہ شعر معمولی ہے۔ ''چشمہ'' کے ساتھ ''پانی کا'' کہنے کی ضرورت نہ تھی۔ مصرع میں بھرتی کے الفاظ بہت ہیں۔ ''کوئی'' بروزن ''فع'' استعمال ہوا ہے، میر کے زمانے میں یہ غلط نہ تھا۔ ''چشم'' اور ''چشمہ'' کی رعایت ظاہر ہے۔ ویسے، یہ شعر اس لحاظ سے خالی از دل چسپی نہیں کہ اس میں معشوق

کے رونے کا ذکر کیا گیا ہے۔ یہ بات بھی دل چسپ ہے کہ اگر چہ لفظ "چشمہ" خود ہی "پانی" کا مفہوم رکھتا ہے ("چشمہ" بہ معنی "کوئی چھوٹی ندی"، "فوارہ" یا "سوتا") لیکن اس کے ساتھ "پانی" کا لفظ اکثر استعمال ہوتا ہے، چناں چہ اقبال بھی ایک لاجواب شعر میں اس سے محفوظ نہیں رہ سکے ہیں۔ خضر راہ کا مشہور شعر ہے:

اور وہ پانی کے چشمے پر مقام کارواں ‏ ‏ ‏ اہل ایماں جس طرح جنت میں گرد سلسبیل

چشمے کی گریانی کا پیکر ناصر کاظمی نے جس طرح استعمال کر دیا ہے، اس کی مثال ملنا مشکل ہے:

اندھیری شام کے پردے میں چھپ کر ‏ ‏ ‏ کسے روتی ہے چشمے کی روانی

۲/۲ "حال" بہ معنی "حالت" بھی ہے اور بہ معنی "موجودہ زمانہ" بھی۔ "پریشانی" کے ساتھ "مجموعہ" بھی بہت خوب ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ اشعار کے دیوان کو بھی مجموعہ کہتے ہیں۔

یہ کیفیت کا شعر ہے لیکن معنی کی بھی کثرت ہے، یہ میر کا خاص انداز ہے، کسی اَور کو نصیب نہ ہوا۔ معنی کے مندرجہ ذیل نکات پر غور کیجیے، یہ ایہام کے اُن پہلوؤں پر مزید ہیں جو اُوپر بیان ہوئے۔ (یعنی لفظ "مجموعہ" اور لفظ "حال" میں ایہام ہے)۔

(۱) معشوق یا قاری سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ زمانے کے حالات دیکھنا ہوں تو میرا دیوان دیکھو!

(۲) میری تمام درہمی اور برہمی (چاہے دل کی ہو، چاہے ظاہری ہو) اس دیوان میں بند ہے۔

(۳) اَور لوگ اس دیوان کو تو دیکھتے ہی ہیں، تم (معشوق) بھی ذرا دیکھو!

(۴) تمام درہمی اور برہمی کے باوجود یہ کتاب سیر کے قابل ہے، یعنی اس میں ایک لطف بھی ہے۔

مصحفی نے یہ مضمون کہا ہے لیکن اُس خوبی سے نہیں، حالاں کہ لفظ "ہاں" کا استعمال بہت تازہ ہے:

دیکھے جو کوئی غور سے دیواں مرے تو ہاں ‏ ‏ ‏ ہر بیت ہے زمانے کی احوال کی کتاب

یہ دونوں اشعار بہ ہر حال اس نظریے کی تردید کرتے ہیں کہ ہمارے شاعر خیالی دنیا میں رہتے تھے، ہاں! یہ ضرور ہے کہ ہمارے یہاں حقیقت کے اظہار کا طریقہ وہ نہیں ہے جو مغربی تصور واقعیت میں ہے۔

۲/۳ "نقش" بہ معنی "تصویر"، لیکن "نقش" میں سحر کی بھی کیفیت ہے، جو شخص بالکل خاموش یا ساکت ہو جائے اُس کو بھی مسحور کہتے ہیں۔ یہاں لطف یہ ہے کہ نقش، جس سے مسحور کرنے کا کام لیتے ہیں، خود اُسے ہی مسحور قرار دیا ہے۔ اس مضمون کو میر نے کئی بار کہا ہے:

رہے ہیں دیکھ جو تصویر سے ترے منھ کو ‏ ‏ ‏ ہماری آنکھ سے ظاہر ہے یہ کہ حیراں ہیں ‏ ‏ ‏ (دیوانِ دوم)

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ "نقش" بہ معنی "نقش بہ دیوار" ہو سکتا ہے، یعنی معشوق کا منھ دیکھ کر اس قدر حیرت غالب ہوئی کہ نقش بہ دیوار بن گئے۔

(۳) ‏ ‏ ‏ (۶)

شب ہجر میں کم تظلم کیا ‏ ‏ ‏ کہ ہمسایگاں پر ترحم کیا ‏ ‏ ‏ تظلم = فریاد

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات		کلی نے یہ سن کر تبسم کیا
۱۰ زمانے نے مجھ جرعہ کش کو ندان		کیا خاک و خشت سر خم کیا

جرعہ کش=شراب نوش
ندان=آخرکار
خشت سرِخم=وہ اینٹ جو شراب کے مٹکے کا منھ ڈھکنے کے لیے استعمال ہوتی ہے۔

۳/۱ شعر میں عجب طرح کا طنطنہ ہے۔ ایک طرف تو بے چارگی کا عالم ہے کہ فریاد کرنے پر مجبور ہیں، لیکن ہم سایوں کے خیال سے (کہ اُنھیں زحمت ہوگی) فریاد کم کرتے ہیں تو کہتے ہیں: ہم نے رحم کھا کر اُنھیں چھوڑ دیا۔ بے چارگی میں بھی اپنی وقعت دیکھنا میرؔ کا ہی کرشمہ ہے۔

اس مضمون پر خاقانیؔ کا لاجواب شعر ہے:

همسایہ شنید نالہ اَم گفت
خاقانیؔ را دگر شب آمد

(پڑوسی نے میرا نالہ سُنا تو بولا: خاقانیؔ پر ایک اور رات آگئی)

اس شعر اور میرؔ کے شعر پر مزید بحث شعر، غیر شعر اور نثر میں ملاحظہ کریں۔

۳/۲ یہ شعر اس قدر مشہور ہے کہ اس پر اظہارِ خیال شاید غیر ضروری معلوم ہو لیکن درحقیقت اس میں کئی باتیں توجہ طلب ہیں۔ پہلا مصرع عام طور پر یوں مشہور ہے: ؏ کہا میں نے گل کا ہے کتنا ثبات۔ لیکن صحیح شکل وہی ہے جو درجِ متن ہے۔ ''کتنا'' کا لفظ مقدم ہونے سے مصرعے میں زور بڑھ گیا ہے۔ شعر کا مفہوم اتنا واضح نہیں جتنا بادی النظر میں معلوم ہوتا ہے۔ پہلے مصرعے میں جو سوال ہے (گل کا ثبات کتنا ہے؟) اس کا مخاطب کوئی نہیں، وہ کلی تو ہرگز نہیں جس نے اُسے 'سُن کر' جواب دیا ہے، بل کہ محض تبسم کیا ہے۔ ممکن ہے یہ سوال محض ایک خود کلامی ہو، اور اس کے جواب کی توقع پوچھنے والے کو نہ ہو۔ ممکن ہے یہ سوال نہ ہو بل کہ اظہارِ حیرت ہو کہ گل کا ثبات کتنا (یعنی کس قدر زیادہ، یا کس قدر کم) ہے؟ لیکن جواب پھول کی طرف سے نہیں آتا: ایک کلی ضرور مسکراتی ہے لیکن ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ وہ جواباً مسکرائی ہے (یعنی اُس کی مسکراہٹ اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ پھول کی زندگی بس اتنی ہے کہ کلی مسکرا کر پھول بن جائے۔ جتنا وقفہ کلی کو مسکرا کر پھول بننے میں لگتا ہے، اُتنا ہی وقفہ پھول کو مرجھانے میں لگتا ہے)، یا طنزاً مسکرائی ہے (یعنی اُس کی مسکراہٹ زبانِ حال سے کہتی ہے کہ تم احمق ہو جو ایسا سوال پوچھتے ہو)، یا شاید کلی اس لیے مسکرائی ہے کہ ''گل کا ثبات کتنا ہے'' کہنے والے شخص کا خود کچھ بھروسا نہیں، خود اُس کی زندگی کا کوئی اعتبار نہیں اور وہ اس فکر میں مبتلا ہے کہ گل کا ثبات کتنا ہے! یہ سوال پوری طرح حل نہیں ہوتا کہ کلی کیوں (جواباً یا طنزاً) مسکرائی ہے؟ ردِّ عمل تو پھول کی طرف سے ہونا چاہیے تھا لیکن پھول خاموش رہتا ہے، غالباً اس وجہ سے کہ پھول کو یارائے گویائی نہیں، کھل جانے کے بعد اُس کی دل جمعی ختم ہو جاتی ہے، یا شاید اس وجہ سے کہ پھول کا وجود صرف اُسی وقت تک ہے جب تک وہ کلی کی شکل میں ہے، کیوں کہ جب تک کلی ہے، پھول کا وجود برقرار ہے، کلی

کھل کر پھول بنی تو اُس کے وجود کو زوال آ گیا، کیوں کہ پھول بننے کے بعد مرجھانا لازم ہے۔ کلی کے مسکرانے میں ایک طرح کا اَلَم ناک وقار (tragic dignity) بھی ہے، کیوں کہ مسکرانا اُس کے لیے فنا کی تمہید ہے لیکن پھر بھی وہ مسکرانے سے باز نہیں آتی، کیوں کہ اُسے اپنی زندگی کے منصب سے عہدہ برآ ہونا ہے۔ یہ نکتہ بھی دل چسپ ہے کہ پھول کے کان فرض کیے جاتے ہیں لیکن وہ نہیں سنتا، کلی سنتی ہے اور تبسم کرتی ہے۔ شاید پھول کے کان محض مصنوعی ہیں، اور کیوں نہ ہوں، جب اُس کا وجود ہی مشتبہ ہے۔ کلی شاید یہ کہہ رہی ہے کہ جب ہم کو ہی ثبات نہیں (اِدھر مسکرائے اُدھر ہوا ہوئے) تو پھول کو ثبات کہاں سے ہوگا!

۳/۳ اس شعر میں بھی میر کا مخصوص وقار جھلکتا ہے۔ ''جرعہ کش'' کے لغوی معنی ہیں ''گھونٹ گھونٹ یا بوند بوند پینے والا''۔ زمانہ اس کو خاک کر دیتا ہے لیکن پھر بھی اس کے اندر شراب نوشی کا ولولہ اس قدر ہے کہ اس کی مٹی سے وہ اینٹ بنتی ہے جو شراب کے مٹکے کو ڈھکنے کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ ''خاک''، ''خشت'' اور ''خُم'' کی تجنیس بھی توجہ انگیز ہے۔ خاک ہونے پر کوئی غم نہیں ہے، بل کہ ایک طرح کی ہٹ دھرمی سے بھرا ہوا غرور ہے۔ شعر میں ایک طنزیہ پہلو بھی ہے کہ جب تک مَیں زندہ رہا، صرف بوند بوند شراب ملتی رہی، لیکن جب مَیں خاک ہو گیا تو مجھے خُم کے سر پر بٹھا دیا۔ اس میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ خشتِ خُم چوں کہ ڈھکنے کا کام کرتی ہے۔ اس لیے شراب سے مجھے اتنی محبت ہے کہ مرنے کے بعد بھی خُم کو ڈھانک رہا ہوں، تاکہ شراب ضائع نہ ہو۔ شعر کا انداز بہ ظاہر محزونی کا ہے لیکن شاعر کا غرور پسِ پردہ جھانک رہا ہے۔ خیام نے اس طرح کا مضمون اکثر بیان کیا ہے لیکن خیام کے یہاں نمایاں پہلو ہمیشہ یہ ہے کہ انسان کو مر جانا اور گل سڑ کر خاک ہونا ہے۔ اس کا انداز رنجیدہ، نصیحت آمیز اور ڈرامائی ہے، لہجہ پُر وقار ہے لیکن خود اپنے آپ پر، یا زمانے پر طنز نہیں ہے، بل کہ انسان کی تقدیر پر خاموش ماتم ہے، اور حق یہ ہے کہ میر نے اس مضمون کو (یعنی مر کر خاک ہو جانا اور پھر شراب نوشی میں کام آنے والی کوئی چیز بن جانا) خیام سے بہتر نہیں اُدا کیا ہے، لیکن میر جس چیز میں خیام پر سبقت لے گئے ہیں، وہ اُن کا طنزیہ انداز اور تہ داری ہے۔ خیام کے یہاں نصیحت آموزی زیادہ ہے، اگر اس کا انداز ڈرامائی نہ ہوتا تو نصیحت آموزی کی شدت کی بنا پر اُس کا شعر نا کام ٹھہرتا:

بر سنگ زدم دوش سبوے کاشی
سرمست بدم کہ کردم ایں اوباشی
بامن بزبانِ حال می گفت سبو
من چوں تو بدم تو نیز چوں من باشی

(کل مَیں نے چینی مٹی کا بنا ہوا (کاشی) پیالہ پتھر پر پٹک دیا۔ یہ اوباشی مجھ سے اس لیے ہوئی کہ مَیں نشے میں چور تھا۔ پیالے نے مجھ سے زبانِ حال سے کہا کہ میں تیری طرح تھا، تُو بھی (کسی دن) میری طرح ہوگا)۔

خیام کا مضمون میر کے مقابلے میں کچھ وسیع ضرور ہے اور اس میں المیہ، نصیحت آموزی بھی خوب ہے لیکن چند در چند پہلوؤں کی بنا پر میر کا شعر بھی خیام سے کم نہیں ہے۔ سید محمد خان رند شاگرد آتش نے میر کے مضمون اور پیکر کو اپنے

طور پر بیان کیا ہے لیکن وہ بات نہیں آئی :

مے کش وہ ہیں کہ خاک بھی کر دے گر آسماں   کاسہ ہماری خاک کا جامِ شراب ہو

(۴)   (۱۵۳۲۔۷)

اُلٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا   دیکھا اس بیماری دل نے آخر کام تمام کیا

عہد جوانی رو رو کاٹا پیری میں لیں آنکھیں موند   یعنی رات بہت تھے جاگے صبح ہوئی آرام کیا

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی   چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

سرزد ہم سے بے ادبی تو وحشت میں بھی کم ہی ہوئی   کوسوں اُس کی اور گئے پر سجدہ ہر ہر گام کیا

۱۵ یاں کے سپید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اتنا ہے   رات کو رو رو صبح کیا یا دن کو جوں توں شام کیا

ساعد سیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لا کر چھوڑ دیے   بھولے اس کے قول و قسم پر ہائے خیالِ خام کیا

ساعد: کلائی، ہاتھ کا حصہ جو کہنی سے نیچے ہتھیلی سے اوپر ہوتا ہے

ایسے آہوے رم خوردہ کی وحشت کھونی مشکل تھی   سحر کیا اعجاز کیا جن لوگوں نے تجھ کو رام کیا

ریگستاں میں جا کے رہیں یا سنگستاں میں ہم جوگی   رات ہوئی جس جاگہ ہم کو ہم نے وہیں بسرام کیا [1]

۴/۱ اسی مضمون کو ذرا ندرت کے ساتھ یوں بھی کہا ہے :

نافع جو تھیں مزاج کو اوّل سو عشق میں   آخر انھیں دواؤں نے ہم کو ضرر کیا (دیوانِ اوّل)

لیکن شعر زیر بحث میں "دیکھا" اور "آخر" دونوں لفظوں میں ایسی ڈرامائیت ہے اور پورے شعر میں دو پہلو، بل کہ سہ پہلو لہجہ اس خوبی سے آگیا ہے کہ یہ شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ ایک لہجے میں پڑھیے تو شعر کا متکلم اپنے آپ سے بات کر رہا ہے، دوسرے لہجے میں پڑھیے تو متکلم کوئی اور شخص، مثلاً اُس شخص کا دوست ہے، عشق نے جس کا کام تمام کر دیا ہے؛ تیسرے لہجے میں پڑھیے تو متکلم، مریضِ عشق کا بیماردار یا معالج ہے۔ ملاحظہ ہو ۴۰/۳ ۔

۴/۲ اس زمین میں سودا کا شعر اس شعر سے تقریباً ہو بہ ہو لڑ گیا ہے :

تھا بہ جوانی فکر و تردد بعد از پیری پایا چین   رات تو کاٹی دکھ سکھ ہی میں صبح ہوئی آرام کیا

میرؔ کا شعر بہتر ہے، کیوں کہ "پیری میں لیں آنکھیں موند" کی مناسبت دوسرے مصرعے میں "آرام کیا" سے جتنی برجستہ ہے، اُتنی "بعد از پیری پایا چین" سے نہیں ہے، پھر "رات بہت تھے جاگے" کا استعارہ "رات تو کاٹی دکھ سکھ میں" کے سپاٹ بیان سے بہتر ہے۔ "دکھ سکھ" کا روزمرہ "رات" سے زیادہ "زندگی" کے لیے مناسب ہے۔ "رات جاگنا" یوں بھی ساری رات مصیبت سے کاٹنے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ "جوانی" اور "رات" اور "پیری" اور "صبح" میں مناسبت ظاہر ہے، کیوں کہ جوانی میں بال کالے ہوتے ہیں اور بڑھاپے میں سفید۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جوانی کو عام طور پر دن اور

۱۔ یہ شعر غزل نمبر ۱۵۳۲، کلیاتِ میرؔ، جلد اوّل، مرتبہ: ظل عباس عباسی، بہ تصحیح و اضافہ: احمد محفوظ، زیرِ نگرانی: شمس الرحمٰن فاروقی سے شامل کیا گیا ہے۔

بڑھاپے کو عام طور پر شام یارات سے تعبیر کرتے ہیں۔ شاعر نے اس کے برعکس باندھا ہے، جس سے ایک نیا لطف پیدا ہو گیا ہے، کیوں کہ رات اور صبح؛ دونوں کا جواز بالوں کی سیاہی اور سفیدی نے مہیا کر دیا ہے۔

۴/۳ درد کا مشہور شعر ہے :

مجبور ہیں تو ہم ہیں، مختار ہیں تو ہم ہیں وابستہ ہے ہمیں سے گر جبر ہے و گر قدر

لیکن میر کے شعر میں بے تکلفی اور بے ساختگی ہے جو "ناحق"، "تہمت"، "مختاری"، "سو آپ کریں ہیں" جیسے روزمرہ کے لفظوں پر قائم ہے۔ درد کا پہلا مصرع بہت سست ہے (حالاں کہ یہ تشکیک کہ اگر جبر ہے اور اگر قدر ہے، بہت خوب بھی ہے)، اور دوسرے مصرعے میں بھی محض دعوا ہے۔ میر نے "چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں" کہہ کر دلیل فراہم کر دی ہے، پھر "ہم کو عبث بدنام کیا" میں ایک درویشانہ بل کہ قلندرانہ شوخی بھی ہے۔ ناسخ نے بھی جبر و قدر کے مضمون کو جدت اور تعقل کوشی سے بیان کرنے کی کوشش کی ہے، لیکن اُن کے یہاں انداز میں تصنع، آہنگ میں ناہمواری اور الفاظ میں عدم مناسبت ہے :

بلا میں پڑنے کو کچھ اختیار لیتا جا چلا عدم سے مَیں جبراً تو بول اُٹھی تقدیر

ظاہر ہے کہ تقدیر کا "بول اُٹھنا" یہاں بہت نامناسب ہے۔ "چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں" قرآن کی ایک آیت کی طرف اشارہ ہے، جس میں خدا نے اپنے بارے میں کہا ہے کہ وہ فعال لما یرید ہے، یعنی وہ جو چاہتا ہے کر ڈالتا ہے۔

۴/۴ یہاں بھی سودا کا ایک شعر میر سے لڑ گیا ہے لیکن اس حد تک نہیں :

کیسے ہی ہم مست چلے پر سجدہ ہر اک گام کیا ادب دیا ہے ہاتھ سے اپنے کبھو بھلا مے خانے کا

سودا کے شعر سے یہ بھی واضح نہیں ہوتا کہ "چلنا" کس سمت میں تھا، مے خانے کی طرف، یا مے خانے کی اُلٹی طرف، یا یوں ہی کسی سمت میں۔ اس کے علاوہ سودا کے پہلے مصرعے میں ایک بلند آہنگ دعوا ہے، جب کہ میر کے یہاں خود کلامی ہے، پھر "وحشت" کا لفظ "مست" سے بہتر ہے، کیوں کہ وحشت ایک داخلی اور جذباتی کیفیت ہے، جب کہ شراب سے مست ہونا ایک خارجی اور جسمانی چیز ہے۔ آدابِ عشق کے بارے میں میر کا مندرجہ ذیل شعر بہت مشہور ہے :

عشق بن یہ ادب نہیں آتا دور بیٹھا غبار میر اس سے (دیوانِ اوّل)

شعر زیرِ بحث میں نکتہ یہ بھی ہے کہ معشوق کی طرف چلنا ہی ایک طرح کی بے ادبی ہے۔ ملاحظہ ہو ۴۳/۱ ۔

۴/۵ "سپید" اور "سیہ" کی رعایت سے "دن" اور "رات" بہت خوب ہے۔ لطف کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ "سپید و سیاہ" (یا "سیاہ و سپید") کا مالک ہونا" کے معنی ہیں "پوری طرح قابض ہونا، پوری طرح مختار ہونا"، لہٰذا "سپید و سیاہ میں دخل ہونے" کی شکایت طبیعت کی ایک عمدہ جولانی کا اظہار کرتی ہے۔ عام طور پر کہتے ہیں کہ "ہمیں اس کارخانے یا کام میں مطلق دخل نہیں"؛ اس کے برعکس میر کہتے ہیں کہ "ہمیں یہاں کے سپید و سیاہ میں مطلق دخل نہیں!" مزید لطف یہ کہ سپید و سیاہ میں اتنا دخل تو پھر بھی ہے کہ دن کو رات اور رات کو دن میں بدل سکتے ہیں، لیکن اتنے دخل پر مطمئن نہیں ہیں بل کہ مزید کے خواہاں ہیں۔

۴/۶ پہلے مصرعے میں پیکر اس قدر خوب صورت بندھا ہے کہ باید و شاید۔ پیکر بصری بھی ہے (چاندی جیسی گوری نازک کلائیاں) اور حرکی بھی (ہاتھ میں لاکر چھوڑ دیے) پھر قافیہ بھی غیر متوقع اور معنی خیز ہے۔ ''خیالِ خام'' کی معنویت یہ ہے کہ معشوق کے قول و قسم دو طرح کے تھے: ایک تو یہ کہ اس وقت جانے دو، پھر کبھی ملیں گے، اور دوسرا یہ کہ اُس نے قسم کھائی کہ میرے دل میں تمھاری محبت ہے۔ یہ سب باتیں ''خیالِ خام'' میں مضمر ہیں۔ اس کے برخلاف سودا نے اس قافیے کو واشگاف انداز میں برتا ہے، اس وجہ سے لُطف کم ہوگیا ہے:

کیا کیا دل دیتے وقت اس کو ہم نے خیالِ خام کیا مہر و وفا و شرم و مروّت، سبھی کچھ اس میں سمجھے تھے

''سیمیں'' اور ''خام'' میں بھی ایک رعایت ہے، کیوں کہ کچی چاندی کو ''سیمِ خام'' کہتے ہیں، ناسخ نے اس مضمون کا ایک پہلو باندھا ہے۔ انشائیہ انداز نے شعر کو برجستہ کردیا ہے:

چھوڑ دیتے دستِ جاناں کیوں نہ اپنے ہاتھ سے زندگی بھر ہائے ملتے تھے کفِ حسرت ہمیں

۴/۷ اس شعر میں ''سحر''، ''اعجاز'' اور ''رام کیا'' کی رعایتیں تو ظاہر ہیں، لیکن ''رم'' اور ''رام'' میں بھی رعایت ہے۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ معشوق کو رام کرنے والے کئی لوگ ہیں اور ان میں کچھ جادوگر ہیں اور کچھ معجزہ کار ہیں۔ ایک طرف تو یہ کہ بہت سے لوگ اُس کو رام کرنے میں کامیاب ہوئے اور دوسری طرف یہ لُطف کہ ان میں کافر بھی ہیں (کیوں کہ جادو کرنا کفر ہے) اور مومن، بل کہ نبی بھی ہیں (کیوں کہ معجزہ صرف نبی سے سرزد ہوسکتا ہے)، مزید لطف یہ کہ جن لوگوں نے معشوق کو رام کیا، ظاہر ہے کہ وہ خود ہی معشوق کے دام میں گرفتار تھے، ورنہ اس کو مسخّر کرنے کے لیے اتنے جتن کیوں کرتے؟

آتش نے اس مضمون کو اپنایا ہے لیکن اُن کے یہاں کثرتِ الفاظ ہے اور کیفیت غائب، اس لیے مضمون کا لُطف ہلکا ہوگیا ہے۔ میر کا شعر واقعی شور انگیز ہے:

شیشے میں جس نے تجھ کو اُتارا فسوں کیا دیوانے تیرے یوں تو ہزاروں ہیں اے پری

۴/۸ یہ شعر دیوانِ پنجم کا ہے۔ ''ریگستاں'' اور ''سنگستاں'' کی مناسبت سے ''جوگی'' اور ''جوگی'' کی مناسبت سے ''بسرام'' بہت خوب ہے۔ اس شعر کے تخیّل میں وہ آفاقیت ہے جو جغرافیہ اور تاریخ کے فاصلوں کو مٹا دیتی ہے۔ ''ریگستاں'' اشارہ کرتا ہے ریگِ زارِ نجد کی طرف اور ''سنگستاں'' اشارہ کرتا ہے ہمالیہ پہاڑ کی طرف۔ ریگ زارِ نجد میں مجنوں تھا اور ہمالیہ کے کوہستان میں ہندستانی فقیر اور تارک الدنیا جوگی رہتے ہیں۔ اس طرح ماضی و حال، جغرافیہ اور تاریخ یک جا ہوگئے۔ ''اگر'' رات'' کو ختمِ سفرِ زیست کا استعارہ مانا جائے تو ''بسرام'' موت کی نیند کا استعارہ ہے، یعنی ہم جہاں مرے، وہیں گڑے، ہمارے لیے کفن دفن کا کوئی اہتمام نہ ہوا۔ خوب شعر ہے۔

اس مضمون کا دوسرا پہلو قائم چاند پوری نے باندھا ہے لیکن ان کے دونوں مصرعوں میں ربط ذرا کم ہے۔ دوسرا مصرع البتہ بہت برجستہ ہے:

درویش جس جگہ کہ ہوئی شام رہ گیا دل پا کے اس کی زلف میں آرام رہ گیا

(۵) (۱۱)

جس سَر کو غرور آج ہے یاں تاج وری کا | کل اُس پہ یہیں شور ہے پھر نوحہ گری کا
۲۰ آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت | اسباب لُٹا راہ میں یاں ہر سفری کا
زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی | اب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا
اپنی تو جہاں آنکھ لڑی پھر وہیں دیکھو | آئینے کو لپکا ہے پریشاں نظری کا
صد موسمِ گل ہم کو تہ بال ہی گذرے | مقدور نہ دیکھا کبھو بے بال و پری کا
لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام | آفاق کی اس کارگہِ شیشہ گری کا

دیدہ رکھو = دیکھتے رہیں گے
لپکا = بے حد شوق، لت
دبال = بازوؤں میں سر چھپاتے ہوئے

۵/۱ اور ۵/۲ مطلع برائے بیت ہے۔ اس میں کوئی خاص بات نہیں۔ ہاں! دونوں مصرعوں میں "ہے" کی تکرار بہت عمدہ ہے۔

اس مضمون کو ایک نئے انداز سے دیوانِ ششم میں باندھا ہے :

اسباب گر پڑا ہے سارا مرا سفر میں | عالم میں آب و گل کے کیوں کر نباہ ہو گا

کائنات کی ہر چیز انسان کے درپے نقصان و آزار ہے، اس مضمون کو غالبؔ نے اپنے طنزیہ رنگ میں بہت خوب لکھا ہے :

سپہر را تُو بہ تاراج ما گماشتہ
نہ ہر کہ دزد ز ما برد در خزانہ تست؟

(اے خدا! تو نے آسمان کو ہمارے اوپر لوٹ مار کرنے کے لیے مقرر کر دیا ہے، جو چیزیں چور ہمارے یہاں سے لُوٹ کر لے گیا، کیا وہ تیرے خزانے میں پہلے سے نہیں ہیں؟)

غالبؔ کا شعر پیچیدہ ہے اور انداز شوخ، لیکن اُن کے یہاں وہ ڈرامائیت نہیں ہے جو میرؔ کے پہلے مصرعے میں استفہامِ انکاری (گیا کون سلامت؟) نے پیدا کر دی ہے۔ میرؔ کے دوسرے مصرعے میں (اسباب لُٹا......) میں دُور دُور تک پھیلتی ہوئی آواز کی کیفیت ہے، جیسے کوئی شخص پکار پکار کر کہہ رہا ہو: اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا، اس کیفیت کو الف کی بھی آوازوں نے اور تقویت بخش دی ہے۔ "اسباب" کا لفظ ظاہر کرتا ہے کہ واقعیت پر میرؔ کی گرفت مضبوط ہے۔ ایک سادہ سے لفظ نے شعر کو عام زندگی سے کس قدر قریب کر دیا ہے، دیوانِ پنجم کے شعر پر گفت گو اپنی جگہ ہو گی۔

۵/۳ اعلا درجے کے مضمون کو معمولی شاعر کس طرح خراب کر دیتا ہے، اس کی مثال کے لیے میرؔ کے شعر کے سامنے آتشؔ کا یہ شعر رکھیے :

فراقِ یار میں سودائے آسائش نہیں بہتر | نہ آئی نیند تو توڑوں گا سر سے خشتِ بالیں کو

آتشؔ ایک طرف تو یہ کہتے ہیں کہ عالمِ ہجر میں آسائش کا خیال اچھا نہیں لیکن دوسری طرف یہ کہتے ہیں کہ اگر

نیند نہ آئی تو تکیے کی جگہ جس اینٹ کو رکھتا ہوں، اس سے سر کو ٹکراؤں گا، یعنی نیند آئے گی تو سو جاؤں گا! اس کے علاوہ پورا شعر غیر ضروری یا کم کارگر الفاظ سے بھرا ہوا ہے۔ ''فراق یار'' میں ''یار'' غیر ضروری ہے، ''سودائے آسائش'' بجائے ''فکر آسائش'' نامناسب ہے۔ ''بہتر'' کا لفظ تقاضا کرتا ہے کہ کسی ایسی چیز کا بھی ذکر ہو جو آسائش سے کم اچھی ہے، ''نہیں اچھا'' کہتے تو یہ عیب نکل جاتا۔ دوسرے مصرعے کی قباحتوں کا ذکر اوپر کر چکا ہوں۔ اس کے برخلاف میر کے شعر میں ایک پورا افسانہ ہے اور اس کی طرف صرف بلیغ اشارے کیے گئے ہیں۔ ''زنداں میں بھی'' سے معلوم ہوتا ہے کہ شورشِ جنوں کے علاج کی اور تدبیریں ہو چکی ہیں اور وہ ناکام رہی ہیں۔ ''شورش'' کے ساتھ ''آشفتہ سری'' کتنا مناسب ہے اور خود ''شورش'' اور ''جنوں'' میں رعایتِ معنوی ہے۔ لفظ ''سنگ'' جس آہنگ سے مصرعے میں استعمال ہوا ہے وہ خود اشارہ کرتا ہے کہ سر کو دھماکے کے ساتھ پتھر سے ٹکراتا ہے۔ مزید لطف یہ کہ شورشِ جنوں کا جو علاج تجویز کیا (پتھر سے سر ٹکرانا یا پتھر کو سر پر دے مارنا) وہ خود علامت ہے جنوں کی شدت کی، پھر جنوں کی شدت (جو زنداں میں بھی لاعلاج رہی) کے لیے ''اس آشفتہ سری'' کہا، ''اس'' میں جو زور ہے، وہ محتاجِ بیان نہیں۔

5/4 اس مضمون کا ایک اور پہلو بیدل نے بڑی خوبی سے بیان کیا ہے :

نیرنگی گلشن نہ شود ہم سفرِ گل
آئینہ زخود می رود و جلوہ مقیم است

(باغ کی نیرنگی، پھول کی ہم سفر نہیں ہوتی۔ آئینے میں جلوہ سما جائے تو آئینہ اپنے آپ میں نہیں رہتا لیکن جلوہ اس میں مقیم رہتا ہے۔ اسی طرح پھول اگر چلا بھی جائے تو باغ کی نیرنگی باقی رہتی ہے۔)

بیدل کے برخلاف میر نے آئینے کو اکثر پریشاں نظر باندھا ہے۔ مثلاً دیوانِ دوم میں ہے :

آئینے کی مشہور پریشاں نظری ہے — تو سادہ ہے، ایسوں کو نہ دیدار دیا کر

''لپکا'' کے استعمال پر مبنی آتش اور حالی کے اشعار 24/1 پر دیکھیے۔ شاہ نصیر نے میر کا مصرعِ ثانی پورے کا پورا استعار لے لیا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ الفاظ کی ترتیب بدل کر شاہ نصیر نے بحر اپنے موافق کر لی ہے۔ رعایتوں کے اعتبار سے شاہ نصیر کا شعر بھی بہت خوب ہے :

آئینے کو ہے پریشاں نظری کا لپکا — اور ہوتی ہے میاں چشمِ مروت دیکھو!

5/5 عجیب و غریب شعر کہا ہے ''بے بال و پری'' سے مراد یہ نہیں کہ بال و پر واقعی کسی نے نوچ دیے ہیں، کیوں کہ پہلے مصرعے میں ''تہِ بال'' کہا ہے، لہٰذا بے بال و پری جسمانی نہیں، بل کہ ایک ذہنی اور روحانی بے چارگی ہے۔ افسردگی کا یہ عالم ہے کہ بال و پر رکھتے ہوئے بھی خود کو بے بال و پر سمجھا اور اس بے بال و پری کا بھی مقدور آزمانے کی ہمت نہ ہوئی، یا اس کا موقع نہ ملا۔ اس شعر میں جو صورت حال ہے، اس کی اگلی شکل دیوانِ اول میں ہی یوں بیان کی ہے :

چھوٹا جو میں قفس سے تو سب نے مجھے کہا — بے چارہ کیوں کہ تا سرِ دیوار جائے گا

اسی کیفیت کا دوسرا اور متضاد رخ بھی دیوانِ اول ہی میں یوں بیان کیا ہے :

ہمت اپنی ہی تھی یہ میر! کہ جوں مرغِ خیال اِک پُر افشانی میں گذرے سر عالم سے بھی

اگر تہِ بال کے معنی ''اڑتا ہوا'' فرض کیے جائیں تو مراد یہ ہوئی کہ صد موسمِ گل ہم کو آوارہ گردی ہی میں گذرے، بے بال و پر ہو کر بیٹھنا کبھی نصیب نہ ہوا۔ اس مضمون کی بازگشت خلیل الرحمٰن اعظمی کے یہاں ملتی ہے:

نہ ہوا یہ کہ تہِ دام کبھی سو رہتے زندگی اپنی تو رسوائے پر و بال رہی

لیکن ''تہِ بال'' کے معنی ''بازووں'' میں سر چھپائے ہوئے'' بہتر معلوم ہوتے ہیں۔ بے بال و پری کا مقدور نہ دیکھ سکنے سے مراد یہی معلوم ہوتی ہے کہ خود کو بے بال و پر سمجھا اور اس بے بال و پری کا بھی عزم و قوت آزمانے کی ہمت نہ ہوئی۔ قائم نے تقریباً اسی مضمون پر دو شعر کہے ہیں اور ایک شعر میں ''بے بال و پری'' اور دوسرے شعر میں ''سر تہِ بال'' کی نادر ترکیب استعمال کی ہے:

دیکھا نہ میں جز سایۂ بازوے شکستہ حرماں زدہ جوں حسرت بے بال و پری ہوں

سر تہ بال کٹی عمر مرے بلبل کو قابل سیر گر یہ گل و گلزار نہ تھا

دوسرا شعر بہت خوب ہے۔

۵/۶ اسی مضمون کو ان ہی پیکروں کے ساتھ دیوانِ اوّل میں ایک جگہ اور لکھا ہے:

ہر دم قدم کو اپنے رکھ احتیاط سے یاں یہ کار گاہ ساری دُکان شیشہ گر ہے

لیکن ''لے سانس بھی آہستہ...'' بہت بہتر شعر ہے، کیوں کہ اس میں ''سانس'' کا لفظ شیشہ گری کے خاص مناسبت رکھتا ہے۔ (پگھلے ہوئے شیشے کو نلکی کے سرے پر رکھ کر پھونکتے ہیں اور اس طرح اُسے مختلف شکلیں دیتے ہیں)۔ زور کی ہوا چلے تو شیشے کی چیزیں گر کر یا آپس میں ٹکرا کر ٹوٹ جاتی ہیں، اور آفاق کی کارگاہِ شیشہ گری میں ایسے نازک نازک کام ہوتے ہیں کہ تیز سانس بھی اُن کے لیے زور کی ہوا کا حکم رکھتی ہے۔ ''ہر دم قدم کو اپنے...'' میں لفظ ''دم'' کے ذریعے سانس کی طرف اشارہ کیا ہے اور ''دم قدم'' میں بھی ایک لطف ہے، لیکن یہ دونوں چیزیں ''لے سانس بھی آہستہ...'' کے برابر بلاغت کی حامل نہیں ہیں۔ شعر کا مفہوم یہ ہے کہ صاحبِ نظر کائنات کو دیکھتا ہے تو اُس کی رنگا رنگی اور پیچ در پیچ نزاکت کو دیکھ کر حیرت میں آجاتا ہے۔ ہر چیز انتظام سے چل رہی ہے، کہیں کوئی انتشار نہیں، معلوم ہوتا ہے کوئی بہت ہی نازک اور پیچیدہ کارخانہ ہے۔ صاحبِ نظر کو محسوس ہوتا ہے کہ اگر زور کی سانس بھی لی تو یہ سب درہم برہم ہو جائے گا، یا شاید یہ سب کچھ ایک خواب ہے، جو ذرا سے اشارے پر برہم اور منتشر ہو سکتا ہے۔ اقبال کا مندرجہ ذیل شعر میر کے شعر زیر بحث سے براہ راست مستعار معلوم ہوتا ہے لیکن اقبال کا شعر غیر ضروری وضاحت اور خطابیہ اندازِ بیان کے باعث ناکام ٹھہرتا ہے:

زندگی کی رہ میں چل لیکن ذرا بچ بچ کے چل یہ سمجھ لے کوئی مینا خانہ بار دوش ہے

اقبال کے شعر پر قائم چاند پوری کے ایک شعر کا بھی پرتو نظر آتا ہے۔ ممکن ہے قائم نے بھی میر سے استفادہ کیا ہو،

قائم:

یہ دہر ہے کارگاہِ مینا جو پاؤں رکھے سو یاں تو ڈر کر

میر کے شعر زیرِ بحث اور قائم کے مندرجہ بالا شعر پر میں نے شعر، غیر شعر اور نثر میں بھی کچھ اظہار خیال کیا ہے۔ قائم نے ایک اور جگہ میر سے ملتا جلتا مضمون باندھا ہے:

غافل قدم کو رکھیو اپنے سنبھال کر یاں ہر سنگ رہگذر کا دُکان شیشہ گر ہے

یہاں قائم کا خطابیہ لہجہ شعر کے زور میں مخل ہے اور مصرع ثانی کا انکشافی انداز بھی لفظ ''غافل'' کو سنبھالنے کے لیے ناکافی ہے۔

نثار احمد فاروقی نے یہ نکتہ پیدا کیا ہے کہ اگر اس شعر کو تصوف پر محمول کیا جائے تو اس میں ''پاس انفاس'' اور ''ہوش دردم'' کے اشارے دیکھے جا سکتے ہیں۔ لیکن یہ نکتہ ذرا دور از کار معلوم ہوتا ہے کیوں کہ پاس انفاس اور ہوش دردم صوفیانہ اذکار و اعمال ہیں، ان کے حوالے سے آفاق کے کاموں کا نازک ہونا نہیں ثابت ہوتا۔

(۱۲) (۶)

۲۵ منھ تکا ہی کرے ہے جس تس کا حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہوں دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

داغ آنکھوں سے کھل رہے ہیں سب ہاتھ دستہ ہوا ہے نرگس کا ﴿سے=کی طرح﴾

بحر کم ظرف ہے بسان حباب کاسہ لیس اب ہوا ہے تو جس کا ﴿کاسہ لیس =بھکاری، خوشامدی﴾

فیض اے ابر چشم تر سے اٹھا آج دامن وسیع ہے اس کا

۶/۱ آئینے میں شکل تو منعکس ہوتی ہے لیکن ظاہر ہے کہ وہ بولتی نہیں، اس لیے آئینے کو متحیر فرض کرتے ہیں، یعنی آئینہ اس عکس کو دیکھ کر حیرت میں پڑ گیا ہے۔ اس مفروضے سے میر نے دو نئے مضمون پیدا کیے ہیں: ایک تو یہ کہ آئینے پر ہر آتے جاتے کی صورت کا عکس نظر آتا ہے، گویا آئینہ ہر آنے جانے والے کا منھ تک رہا ہے؛ دوسرا یہ کہ اگر آئینہ ہر ایک کا منھ تک رہا ہے تو یا یہ بات ہے کہ اس نے کسی معشوق کی شکل کبھی دیکھی تھی اور اب ہر ایک کا چہرہ دیکھتا ہے کہ کہیں وہ معشوق پھر نظر آئے، یا پھر یہ بات ہے کہ معشوق کا منھ دیکھ کر آئینہ اس درجہ متحیر ہوا کہ بالکل خاموش، چپ چاپ ہر ایک کا منھ تکتا رہتا ہے (حیرانی کے عالم میں یہ اکثر ہوتا ہے)۔ اگر آئینے کو دل فرض کیجیے تو کہہ سکتے ہیں کہ دل نے معشوقِ حقیقی کا جلوہ کبھی دیکھا تھا۔ تب سے حیرت میں ہے اور ہر آتے جاتے کا منھ تکتا ہے۔ ایک چھوٹے سے شعر میں اتنے معنی سمونا اعجاز نہیں تو اور کیا ہے؟

۶/۲ اس شعر کا پہلا مصرع عام طور پر یوں مشہور ہے:

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہے

لیکن صحیح اور بہتر وہی ہے جو درج متن ہے۔ مصحفی کا ایک شعر اس سے تقریباً ہو بہو لڑ گیا ہے:

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہے دل ہے گویا چراغ مفلس کا

میر کا شعر مصحفی سے کہیں بہتر ہے، کیوں کہ پہلے مصرعے میں کہا کہ مَیں شام سے کچھ افسردہ رہتا ہوں۔ یہ افسردگی پورے مزاج، پوری شخصیت کی ہے، دوسرے مصرعے میں بہ ظاہر غیر متعلق بات کہی کہ میرا دل مفلس کا چراغ ہو گیا ہے، لیکن دراصل پہلے مصرعے میں دعوا اور دوسرے مصرعے میں دلیل ہے۔ جب دل مفلس کے چراغ کی طرح ہے تو ظاہر ہے اس میں روشنی کم ہوگی، یعنی حرارت کم ہوگی، یعنی اس میں اُمنگیں اور اُمیدیں کم ہوں گی، اور جب دل میں اُمنگیں اور اُمیدیں کم ہوں گی تو ظاہر ہے کہ پوری شخصیت افسردہ ہوگی۔ مصحفی کے شعر میں صرف ایک مشاہدہ ہے کہ دل بجھا سا رہتا ہے، میر کے یہاں دو مشاہدے ہیں اور دونوں میں دعوا اور دلیل کا ربط بھی ہے۔ پھر یہ نکتہ بھی ہے کہ دل میں اگر روشنی کم ہے تو اُس میں سوز بھی کم ہوگا (چراغ جتنا روشن ہو، اُس میں سوزش بھی اُتنی ہی ہوگی) تو اگر دل میں سوز کم ہے تو یہ دوسری طرح کی افسردگی کی طرف اشارہ ہے، یعنی یا تو دل میں سوزِ محبت کم ہونے کی وجہ سے طبیعت افسردہ رہتی ہے، یا دل بے نور ہے، یعنی اس میں معشوق کا جلوہ نہیں، یا اس میں نورِ معرفت نہیں۔ شام کی تخصیص اس وجہ سے کی کہ دن کو تو طرح طرح کی مصروفیتوں میں دل بہلا رہتا ہے، شام آتے ہی بے کاری اور تنہائی آ گھیرتی ہے؛ دل چوں کہ بالکل بے نور نہیں، بل کہ مفلس کے چراغ کی طرح سے دھندلی لَو رکھتا ہے، اس لیے خود کو ''کچھ بجھا سا'' کہا، بالکل افسردہ نہیں کہا۔ دل میں ولولہ یا جلوۂ معشوق یا نورِ معرفت کم ہونے کے لیے اس کو دھندلے چراغ سے تشبیہ دینا اور پھر چراغ کو براہِ راست دھندلا نہ کہنا، بل کہ کنایاتی انداز میں مفلس کا چراغ کہنا، اعجازِ سخن گوئی ہے۔ ''چراغِ مفلس'' کا پیکر نسبتاً کم زور طریقے سے میر نے دیوانِ اوّل میں ہی ایک بار اور باندھا ہے:

کہ سانجھ کے موئے کو اے میر روئیں کب تک جیسے چراغ مفلس اک دم میں جل، بجھا تو

شہریار نے اس مضمون کا ایک پہلو بڑی خوبی سے اَدا کیا ہے:

یہ تب ہے کہ اک خواب سے رشتہ ہے ہمارا دن ڈھلتے ہی دل ڈوبنے لگتا ہے ہمارا

قائم چاند پوری نے بھی میر کے چراغ سے اپنا چراغ روشن کیا ہے لیکن اُنھوں نے ''تہی دست کا چراغ'' کہہ کر ایک نیا پیکر بنایا ہے اور ایک نئی بات بھی پیدا کر دی ہے کہ ہاتھ خالی بھی ہے اور اس میں چراغ بھی ہے۔ قائم کا شعر ہے:

نت ہی قائم بجھا سا رہتا ہوں کس تہی دست کا چراغ ہوں مَیں

۶/۳ پرانے زمانے میں دستور تھا کہ عشق کی وحشت (یا کسی بھی جنون کی پیدا کردہ وحشت) کو کم کرنے کے لیے جسم پر داغ کرتے تھے۔ عاشقوں کا بھی طریقہ تھا کہ عشق کو صادق ثابت کرنے کے لیے ہاتھوں کو داغ کرتے تھے (ملاحظہ ہو ۲۱۳/۱)۔ اب یہ داغ کھل گئے ہیں، یعنی کہنگی کے باعث شق ہو گئے ہیں، ظاہر ہے کہ کھل کر ان کی شکل آنکھوں کی سی ہے، اس لیے سارا ہاتھ نرگس کا گلدستہ معلوم ہوتا ہے، آنکھ کے لیے بھی ''کھلنا'' مستعمل ہے، یہ مزید وجہ ہے مناسبت کی۔ ''ہاتھ'' اور ''دستہ'' کی مناسبت ظاہر ہے؛ ''کھلنا'' کے معنی ''خوش بو کا پھیلنا'' بھی ہیں، اس اعتبار سے ''نرگس'' اور ''کھل رہے ہیں'' میں بھی مناسبت ہے۔ ان سب مناسبتوں کو غالب نے میر سے بڑھ کر استعمال کیا ہے مگر ممکن ہے میر کے شعر

نے یہ بات بجھائی ہو۔ غالب کا شعر ہے:

واقعی دل پر بھلا لگتا تھا داغ　　زخم لیکن داغ سے بہتر کھلا

"داغ" کو "گل" بھی کہتے ہیں اور زخم کھلنا، یعنی زخم کا فراخ ہونا محاورہ بھی ہے۔ "ہاتھ" کے ساتھ "گلدستہ" کی رعایت میر نے دیوانِ اوّل ہی میں ایک جگہ اَور رکھی ہے:

تری گل گشت کی خاطر بنا ہے باغ داغوں سے　　پر طاؤس سینہ ہے تمامی دست گلدستہ

لیکن ظاہر ہے کہ یہاں وہ لطف نہیں ہے جو "ہاتھ" اور "دستہ" میں ہے (شعر میں دوسری خوبیاں بھی ہیں جو اپنی جگہ پر بیان ہوں گی)۔ دیوانِ دوم میں میر نے اسی مضمون کو بہت واشگاف انداز میں لکھا ہے:

گل کھائے ہیں افراط سے میں عشق میں اس کے　　اب ہاتھ مرا دیکھو تو پھولوں کی چھڑی ہے

۶/۴ ، ۶/۵ یہ اور اگلا شعر قطعہ بند ہیں۔ ان میں دل چسپی کی بات یہ ہے کہ یہاں میر نے ایک سائنسی حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ بادل میں جو پانی ہے، وہ دراصل سمندر کا پانی ہے جو سورج کی تپش کے باعث بخارات میں تبدیل ہو کر بادل کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اس نکتے کو غالب نے بھی نظم کیا ہے:

ضعف سے گریہ مبدّل بہ دم سرد ہوا　　باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا

میر کے اس چھوٹے سے اور بہ ظاہر سادہ سے قطعے میں لفظی خوبیاں بھی بہت ہیں۔ "کاسہ لیس" کے لغوی معنی ہیں "پیالہ چاٹنے والا" اور سمندر چوں کہ سطحِ زمین سے بہت نیچا ہوتا ہے، اس لیے اُس کی شکل پیالے جیسی ہے، پھر "بحر" اور "حباب" کی مناسبت ہے، "کاسہ" اور "حباب" کی مناسبت ہے (بلبلہ اُلٹے پیالے کی طرح ہوتا ہے)، "حباب" اور "ابر" میں بھی مناسبت ہے، کیوں کہ دونوں میں ہوا ہوتی ہے، "چشم" اور "دامن" میں مناسبت ہے (دامنِ چشم) "دامن" اور "تر" میں مناسبت ہے (دامنِ تر)، "دامن" اور "ابر" میں مناسبت ہے، (دامنِ ابر، اور "دامن" بہ معنی "تلہٹی"، جہاں پانی سب سے پہلے برستا ہے)، "فیض" کے معنی "پانی یا آنسوؤں سے بھرا ہوا ہونا" اور "دریا میں پانی کا چڑھا ہوا ہونا" بھی ہوتے ہیں، لہٰذا "فیض"، "ابر"، "چشمِ تر"، "دامن"، "بحر"، "حباب" میں مناسبت در مناسبت ہے، پھر "ظرف" بہ معنی "برتن" اور "کاسہ" بہ معنی "برتن" یا "پیالہ" کی بھی مناسبت ہے، "چشمِ تر" اور "دامن" میں ایک مناسبت یہ بھی ہے کہ دامن آنسوؤں سے تر ہوتا ہے۔ غرض یہ قطعہ اتنا سادہ نہیں جتنا نظر آتا ہے، بل کہ پُرکاری میں اپنی مثال آپ ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۹۶/۲۔

(۷)　　(۱۴)

۳۰ بے تاب جی کو دیکھا دل کو کباب دیکھا　　جیتے رہے تھے کیوں ہم جو یہ عذاب دیکھا
آباد جس میں تجھ کو دیکھا تھا ایک مدّت　　اس دل کی مملکت کو اب ہم خراب دیکھا
لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو　　ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

۷/۱ پہلا مصرع کم زور، بل کہ بہت کم زور ہے لیکن دوسرے مصرعے میں کئی معنی ہیں: (۱) ہم یہ عذاب دیکھنے کے لیے

کیوں جیتے رہے؟ (۲) جب ہم نے ایسے ایسے عذاب دیکھے تو تعجب ہے کہ ہم زندہ کس طرح رہے؟ (۳) ہم کیوں جیتے رہے جو ہم نے ایسے ایسے عذاب دیکھے؟

۷/۲ شعر میں ایک دل چسپ ابہام ہے۔ معشوق ایک مدت تک دل میں آباد تھا، یعنی اُس نے دل میں گھر کر لیا تھا؛ اب دل ویران ہے، یعنی معشوق دل سے نکل گیا۔ اس کا مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اب دل میں معشوق کی محبت نہیں رہی، اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ معشوق نے دل میں گھر بنا کر دل کو برباد کر ڈالا، جب دل برباد ہو گیا تو معشوق بھی اُس میں نہ رہا (معشوق نے مجھے چھوڑ دیا، یا میرے دل میں عشق کا حوصلہ ہی نہ رہا)، ''جس'' اور ''اس'' سے یہ بھی گمان گذر سکتا ہے کہ کسی اور کے دل کی بات ہو رہی ہے۔ دل کی سخت جانی کی طرف بھی اشارہ ہے، کیوں کہ دل ایک مدت تک آباد رہا اور اب جا کر ویران ہوا۔ ملاحظہ ہو ۳۵/۸ ۔

۷/۳ میر کی عشقیہ شاعری کی ایک خوبی یہ ہے کہ اس میں عاشق اپنی روایتی، مبالغہ آمیز صفات (جفا کشی، وحشت، آوارہ گردی، اشک باری، خستگی، بدنامی، زخم خوردگی، مقتولی، وغیرہ) کے ساتھ تو نظر آتا ہی ہے لیکن جگہ جگہ وہ روزمرہ کی زندگی کا انسان نظر آتا ہے، یعنی ایسا انسان جو شاعری کے روایتی، خیالی عاشق کے بجائے کسی ناول کا جیتا جاگتا کردار معلوم ہوتا ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ عاشق کی شخصیت، یا اُس کے حالات، یا اُس کی ذہنی کیفیت کو ظاہر کرنے کے لیے کوئی اور شخص شعر کے متکلم کا کام کرتا ہے۔ اس طرح افسانوی کردار نگاری کا سب سے اعلا مرتبہ، یعنی ڈرامائی کردار نگاری، حاصل ہوتا ہے۔ اس خصوصیت میں میر کا کوئی حریف نہیں، یہ ایسی انفرادیت ہے، جس کا شائبہ بھی دوسروں میں نہیں۔ شعر زیرِ بحث میں یہ خوبی پوری طرح نمایاں ہے۔ منظر نامہ مذکور نہیں لیکن شعر میں تمام اشارے موجود ہیں۔ دو شخص آپس میں باتیں کر رہے ہیں، عاشق تھکا ہارا سو رہا ہے۔ اچانک گفت گو کے دوران معشوق کا نام کسی کی زبان پر آتا ہے اور عاشق چونک کر اُٹھ بیٹھتا ہے۔ اس چونکنے پر جو ردِ عمل ہے وہ بھی انتہائی واقعیت کا حامل ہے۔ گفت گو کرنے والے سمجھتے ہیں (یا شاید تجاہلِ عارفانہ سے کام لیتے ہیں) کہ عاشق نے کوئی پریشان کن خواب دیکھا ہے۔ دوسرے مصرعے میں مکالمے کی برجستگی قابلِ داد ہے، پھر معنوی اشارے دیکھیے: عاشق کی نیند کچی ہے، نیند میں بھی اُسے معشوق کا خیال رہتا ہے۔ عاشق کی زندگی خوابِ پریشاں کی طرح ہے، وہ ٹھیک سے سو بھی نہیں پاتا۔ لاجواب شعر کہا ہے۔ عاشق کے کردار کی افسانوی ڈرامائیت کے لیے ملاحظہ ہو، دیباچہ شعر شور انگیز (جلد اوّل، کلاسکی اُردو غزل کی شعریات اور میر تقی میر)۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ معشوق کا نام خود میر کی زبان پر عالمِ خواب میں آیا ہو اور نام لیتے ہی اُس کی نیند ٹوٹ گئی ہو۔ ایسی صورت میں مکالمے کی ایک نئی صورت پیدا ہوتی ہے کہ شاعر خود کو ایک شخصِ غیر فرض کرتا ہے اور میر کوئی دوسرا شخص ہے۔

(۸)

(۱۵)

دل بہم پہنچا بدن میں تب سے سارا تن جلا
آ پڑی یہ ایسی چنگاری کہ پیراہن جلا

سرکشی ہی ہے جو دکھلاتی ہے اس مجلس میں داغ
ہو سکے تو شمع ساں دیجے رگِ گردن جلا

۳۵ بدر ساں اب آخر آخر چھا گئی مجھ پر یہ آگ
ورنہ پہلے تھا مرا جوں ماہِ نو دامن جلا

گرمی اس آتش کے پرکالے سے رکھے چشم تب جب کوئی میری طرح سے دیوے سب تن من جلا

گرمی=گرم جوشی چشم رکھنا/امید رکھنا

آگ سی اک دل میں سلگے ہے کبھو بھڑکی تو میر دے گی میری ہڈیوں کا ڈھیر جوں ایندھن جلا

۸/۱ ''تب'' بہ معنی ''بخار، گرمی'' بھی ہے اور بہ معنی ''اس وقت'' بھی۔ یعنی جب بدن میں دل بہم پہنچا (یعنی جب ہم کو دل کا شعور ہوا)، تب سارا بدن جل کر خاک ہو گیا (کیوں کہ دل میں گرمی اس قدر تھی)، یا جب بدن میں دل پہنچا تو گرمی کے باعث سارا بدن جل کر خاک ہو گیا۔ دوسرے مصرعے میں ''پیراہن'' معنی خیز ہے، کیوں کہ یہ بدن کا استعارہ ہے۔ اصل بدن (یعنی جسم کی سب سے قیمتی چیز) تو دل ہے اور بدن (یعنی ظاہری جسم) اس کا لباس ہے، لہٰذا دل اور بدن میں وہی رشتہ ہے جو بدن اور پیراہن میں ہوتا ہے۔ جس طرح پیراہن کے جل جانے سے جسم لازماً نہیں جل جاتا، اُسی طرح جسم کے جل جانے سے دل لازماً نہیں جلتا۔ دل تو خود آگ ہے، وہ سورج کی طرح جلتا رہتا ہے لیکن خاک نہیں ہوتا۔ اس شعر کے مضمون کو نسبتاً کم زور طریقے سے دیوانِ دوم میں یوں کہا ہے :

آتش سی پھک رہی ہے سارے بدن میں میرے دل میں عجب طرح کی چنگاری آپڑی ہے

اس مضمون کو سودا نے بھی خوب کہا ہے، ان کے کئی پیکر بھی میر کے شعرِ زیرِ بحث سے مشابہ ہیں :

پھونک دی ہے عشق کی تب نے ہمارے تن میں آگ دیکھے ہے جوں شعلۂ فانوس پیراہن میں آگ

۸/۲ شعر کا لہجہ طنزیہ ہے۔ گردن پر معشوق کی غلامی کا داغ ہے، یا اُس رسی کا داغ ہے جو اُس نے گردن میں ڈال کر عاشق کو کشاں کشاں پھرایا ہے۔ اب یہ سرکشی ہی تو ہے جو یہ داغ روشن اور نمایاں ہے، کیوں کہ داغ کو اس طرح نمایاں کرنا ایک طرح کا خاموش احتجاج یا فریاد ہے، اور ظاہر ہے کہ احتجاج یا فریاد کو معشوق سرکشی سمجھتا ہے، کیوں کہ جفا کار معشوق کو یہ کب گوارا ہے کہ کوئی احتجاج یا فریاد کرے، لیکن عاشق طنزیہ لہجے میں کہتا ہے کہ ٹھیک ہے، یہ سرکشی ہے، اب اگر آپ سے ہو سکے تو جس طرح شمع کی رگ (یعنی اُس کی بتی) کو جلا ڈالتے ہیں (یعنی روشن کر دیتے ہیں)، اُسی طرح میری بھی رگِ گردن کو جلا دیجیے، اس طرح مجھے سزا دیجیے۔ نکتہ یہ ہے کہ جب شمع کی رگ گردن کو جلاتے ہیں تو وہ روشن ہوتی ہے، اسی طرح جب عاشق کی رگِ گردن کو آگ دیں گے تو داغ اور روشن ہوگا، بل کہ ایک داغ اور بھی پیدا ہو جائے گا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ سارا شعر انتہائی تلخ لہجے میں کہا گیا ہو، یعنی ہم تو کچھ بولتے نہیں، ہماری گردن کا داغ زبانِ حال سے آپ کے جور کا شکوہ کرتا ہے (یا اس بات کا اعلان کرتا ہے کہ ہم آپ کے غلام ہیں)، اب یہ بھی آپ کو پسند نہیں تو آپ ہماری رگ گردن کو جلا کر خاک کر دیجیے۔ ''سر'' اور ''گردن''، ''داغ''، ''شمع'' اور ''رگ'' میں مناسبت ظاہر ہے۔ قافیہ بھی خوب نظم ہوا ہے۔ ''رگ گردن'' کے معنی ''غرور'' لیے جائیں (جو کہ بہ اعتبار محاورہ صحیح ترین معنی ہیں) تو شعر کے معنی بالکل بدل جاتے ہیں اور مضمون ناصحانہ ہو جاتا ہے۔ ''محفل'' سے مراد ''محفلِ دنیا'' اور شعر کا مخاطب معشوق نہیں، بل کہ اہلِ دنیا ٹھہرتے ہیں، یعنی بزمِ ہستی میں انسان جو داغ اُٹھاتا ہے، وہ اس وجہ سے کہ اُس کے سر میں سرکشی اور غرور کی ہوا بھری ہوتی ہے؛ اگر تم سے ہو سکے تو اپنی رگ گردن (یعنی غرور) اس طرح جلا دو جس طرح شمع کی رگ گردن جلائی جاتی ہے، پھر وہ روشن ہو جاتی ہے اور

اس میں فروتنی آجاتی ہے، یعنی وہ روشن بھی ہوتی ہے اور عاجزی کی بنا پر پگھلنا بھی شروع کر دیتی ہے۔

۸/۳ دامن کا کنارہ جلنے کو نئے چاند سے خوب تشبیہ دی ہے۔ پورا شعر روشنی کے پیکروں سے منور ہے۔ طالب آملی نے اس مضمون کو بہت خوب بیان کیا ہے لیکن میر والی بات نہ آئی، کیوں کہ طالب کا شعر پیکروں سے خالی ہے :

بستیم دل بہ عشق و سراپاے در گرفت
یک جا زدیم آتش و صد جا بہ سوختیم

(ہم نے اپنے دل کو عشق سے وابستہ کیا اور عشق نے ہمارے پورے بدن کو جکڑ لیا، آگ تو ہم نے ایک جگہ لگائی تھی لیکن جلے ہم سو جگہ)۔

۸/۴ عام طور پر ''آفت کا پرکالہ'' کہتے ہیں لیکن مناسبت کی خاطر آگ کا پرکالہ (چنگاری) کہا۔ ''گرمی چشم رکھے'' یعنی ''گرمی کی اُمید رکھے''۔ ''میں'' ''کی'' محذوف ہے۔ اضافت کا حذف فارسی میں عام اور اُردو میں شاذ ہے لیکن غالب اور میر کے یہاں اس کی مثالیں ملتی ہیں۔

۸/۵ اپنے جسم کو ہڈیوں کا ڈھیر کہنا بہت لطیف انداز ہے، کیوں کہ کنایۃً یہ بھی ظاہر کر دیا کہ جسم میں گوشت سب گل گیا ہے، صرف ہڈیاں رہ گئیں، اور یہ بھی کہ جسم کی کوئی اہمیت نہیں، وہ محض ہڈیوں کا ایک حقیر ڈھانچا ہے۔ ایندھن سے تشبیہ دے کر تحقیر کے احساس کو اور شدید کر دیا ہے۔ پورے شعر میں المیہ کی شدید کیفیت ہے۔ پہلے مصرعے میں ''ہے'' کے بعد وقفے سے وہ کام لیا ہے جو حرف اشارہ (یعنی ''وہ'') یا حرف بیانیہ (یعنی ''جو'') سے لیا جاتا ہے، اس طرح مصرعے میں تناؤ پیدا ہو گیا ہے۔ انداز میں محزونی مگر ایک طنطنہ بھی ہے، کیوں کہ نہ تو اس بات پر رنج کا اظہار ہے کہ جسم ہڈیوں کا ڈھیر بن گیا ہے اور نہ اس بات پر کوئی ہراس ہے کہ آگ جب بھڑکی تو اس ڈھانچے کو بھی خاک کر دے گی۔ بہت باوقار شعر ہے۔

(۹)

(۱۷)

جب جنوں سے ہمیں توسّل تھا — اپنی زنجیر پا ہی کا غل تھا — توسّل = وسیلہ، تعلق

بسترا تھا چمن میں جوں بلبل — نالہ سرمایۂ توکل تھا

۳ یک نگہ کو وفا نہ کی گویا — موسم گل صفیر بلبل تھا — صفیر = آواز

یوں گئی قد کے خم ہوئے جیسے — عمر اک رہ رو سر پل تھا — سرپل = وعدہ خلاف، بے وفا

۹/۱ شعر میں کئی لطف ہیں۔ ''توسّل'' کے معنی ''وسیلہ'' اور تعلق کے علاوہ ''جوڑنا'' اور ''باہم ہونا'' بھی ہیں۔ آخری دونوں معنی اور ''زنجیر'' میں مناسبتِ معنوی ہے، کیوں کہ زنجیر کی کڑیاں آپس میں جڑی ہوتی ہیں۔ ''غل'' کے اصل معنی ہیں ''پاؤں کی بیڑی'' یا ''گردن کا طوق''، اس لیے ''زنجیر'' کے ساتھ ''غل'' میں دوہرا لطف ہے لیکن ''غل'' میں ایک اور طرح کی دوہری معنویت بھی ہے۔ زنجیروں کی جھنکار، دو معنی میں ''غل'' ہے: ایک تو یہ جھنکار کا شور دُور دُور تک جاتا تھا، دوسرے

یہ کہ میرے پاوں کی زنجیروں کا شہرہ دُور دُور تھا۔ بات پچھلے زمانے کی ہے، یہ ظاہر نہیں کیا کہ جنون سے باہم دگر ہونے کی کیفیت جاتی کیوں رہی، لیکن اس کے جانے پر جتنا غم ہے، اُس سے زیادہ اُس کی شور انگیزی اور شہرت پر غرور ہے، اور اس وقت جو کیفیت ہے اس میں جنون کی شوریدگی کے بجائے کمالِ عشق کی از خود رفتگی اور محویت ہے۔ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۸/۴۔

۹/۲ اگر "چمن میں" کے بعد وقفہ رکھا جائے تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ میں نے چمن میں بستر لگا رکھا تھا اور بلبل کی طرح مجھے بھی جس چیز پر توکل (بھروسا) تھا، وہ بس میرا نالہ تھا۔ وقفہ نہ رکھا جائے تو پہلا مصرع ایک مکمل جملہ بن جاتا ہے اور معنی یہ نکلتے ہیں کہ بلبل کی طرح میں نے بھی چمن میں بستر لگا رکھا تھا۔ چمن میں بستر لگا رکھنے کا پیکر بہ ہر حال بہت خوب ہے۔ توکل اس قسم کے بھروسے کو کہتے ہیں جس میں صبر شامل ہو۔ جس کے توکل کا پورا سرمایہ صرف فریاد ہو (جو بے اثر ہوتی ہے)، اس کی بے سروسامانی دیکھا چاہیے۔

۹/۳ "صفیر" مؤنث ہے، اس کے ساتھ ردیف (جو مذکر ہے) خوب نبھائی ہے۔ شعر میں نزاکت یہ ہے کہ موسمِ گل دیکھنے کی چیز ہے، لیکن اسے تشبیہ دی ہے بلبل کی آواز سے، جو سُننے کی چیز ہے۔ "گویا" اور "صفیر" میں ضلع کا لطف ہے۔ مزید لطف یہ ہے کہ موسمِ گل کا صرف ذکر سنتے رہے، اُسے دیکھنا نصیب نہ ہوا، جس طرح بلبل کی آواز سنائی دینے کے باوجود اُس کا دکھائی دینا ضروری نہیں، یعنی ہمارے لیے موسمِ گل بس بلبل کی آواز تک محدود تھا۔ اگر پہلے مصرعے میں فاعل "اس نے" محذوف سمجھا جائے تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ اس نے (یعنی معشوق نے) یک نگہ کو وفا نہ کی، گویا وہ موسمِ گل یا صفیرِ بلبل تھا کہ آیا اور گیا۔ میر نے ان ہی پیکروں کو اَور جگہ بھی استعمال کیا ہے لیکن اس خوبی کے ساتھ نہیں:

دیر رہنے کی جا نہیں یہ چمن بوے گل ہو صفیرِ بلبل ہو (دیوانِ دوم)

بوے گل یا نواے بلبل تھی عمر افسوس کیا شتاب گئی (دیوانِ چہارم)

میر نے یہ مضمون میرزا رضی دانش سے لیا ہے:

بہار صحبت و شور جوانی
صفیر بلبل و بوے گلے بود

(بہارِ صحبت اور شورِ جوانی تو بس بلبل کی آواز اور پھول کی خوش بو تھے)

لیکن میر نے سمعی اور بصری پیکروں کا ادغام اور بے وفائی کا پہلو رکھ کر مضمون کی گہرائی میں اضافہ کر دیا ہے۔

۹/۴ اس شعر میں "عمر" (جو مؤنث ہے) اس کے ساتھ مذکر ردیف آج کل کے قاعدے کے اعتبار سے صحیح نہیں آئی لیکن شعر بہت خوب ہے۔ عمر بسر کرنے والے، یعنی انسان کو مسافر کہتے ہیں، یہاں عمر کو مسافر کہا ہے۔ قد کے خم ہونے اور "سرِ پل" میں ایک لطیف رعایت یہ ہے کہ پل میں بھی تھوڑا سا خم ہوتا ہے۔ مسافر پُل پر سے جلد گزر جاتا ہے، یعنی کشتی کے ذریعے دریا پار کرنے میں جتنی دیر لگتی ہے، اس سے کم دیر پُل پار کرنے میں لگتی ہے۔ محاورے کے معنی ("سرِ پل"، "وعدہ خلاف" یا "بے وفا") لغوی معنی کے ساتھ اس خوبی سے چسپاں ہوئے ہیں کہ جواب نہیں۔ علاوہ ازیں "یارانِ سرِ پل"

ایسے لوگوں کو کہتے ہیں جن سے ہماری بس معمولی سی رسم و راہ ہو یا خود جن میں آپسی دوستی بے تکلّف مگر بہت سرسری اور رسمی ہو، ان معنی کا اشارہ بھی شعر میں موجود ہے۔

(۱۰) (۱۹)

فرہاد ہاتھ تیشے پہ ٹک رہ کے ڈالتا پتھر تلے کا ہاتھ ہی اپنا نکالتا

دن سر کے پھوڑنے بنتی نہ تھی کوہ کن کے تئیں خسرو سے سنگ سینہ کو کس طور ٹالتا سینہ=دل

چھاتی سے ایک بار لگاتا جو وہ تو میرؔ برسوں یہ زخم سینے کا ہم کو نہ سالتا سالنا=تکلیف دینا، کانٹے کی طرح کھٹکنا

۱۰/۱ شعر میں رنجیدگی کا تاثر کس خوبی سے اُدا ہوا ہے۔ کوئی لفظ ایسا نہیں جس سے رنجیدگی براہِ راست ظاہر ہو۔ صرف قافیے میں مضارع کا استعمال اور دوسرے مصرعے میں "ہی" کے برجستہ صرف نے یہ بات پیدا کی ہے۔ "پتھر تلے کا ہاتھ" ترجمہ ہے "دست بتہِ سنگ" کا، لیکن فارسی میں "دست بتہِ سنگ آمدن" کے معنی ہیں "مغلوب ہونا، زبوں ہونا، کسی مشکل میں گرفتار ہونا"۔ اُردو میں آکر اس کے معنی ہو گئے "مجبوری"، "لاچاری"۔ میرؔ نے اس محاورے کو اس خوب صورتی سے استعمال کیا ہے کہ دونوں معنی اُدا ہو گئے ہیں۔ فارسی کے اعتبار سے معنی ہوئے کہ فرہاد عشق کی مشکل میں گرفتار تھا، عشق کے ہاتھوں مغلوب تھا۔ کاش کہ وہ تیشے پر ہاتھ ڈالنے سے پہلے اپنی مغلوبی اور گرفتاری کو تو ختم کرتا۔ نکتہ یہ ہے کہ اُس نے عشق کے ہی ہاتھوں مغلوب ہو کر تو تیشہ زنی اختیار کی تھی۔ اگر وہ عشق کے غلبے سے نکل جاتا تو پھر تیشہ زنی کی ضرورت نہ تھی۔ اُردو کے اعتبار سے معنی ہوئے کہ فرہاد اپنے عشق سے مجبور تھا، عشق کی مجبوری میں تھا، کاش کہ وہ تیشے پر ہاتھ ڈالنے سے پہلے اپنی اس مجبوری کو تو ختم کر لیتا۔ مراد دونوں صورتوں میں یہی ہے کہ فرہاد عشق میں کام یاب کیا ہوتا، یا جان سلامت لے کر کس طرح نکل آتا، وہ تو شروع سے ہی مجبور و مغلوب تھا۔ شعر کے الفاظ کے لُغوی معنی میں ایک نکتہ اَور بھی ہے۔ فرہاد کا ہاتھ پتھر کے نیچے دبا ہوا تھا، پھر بھی (یعنی اِسی وجہ سے) اُس نے تیشے پر ہاتھ ڈالنے میں عُجلت کی! میرؔ کے برخلاف دردؔ اور غالبؔ نے اس محاورے کو صرف "مجبوری" کے معنی میں استعمال کیا ہے، لیکن غالبؔ کے یہاں محاورہ، استعارہ اور پیکر اس طرح مدغم ہو گئے ہیں کہ اُن کا شعر دونوں سے بڑھ گیا ہے:

پتھر تلے کا ہاتھ ہے غفلت کے ہاتھ دل سنگ گراں ہوا ہے یہ خواب گراں مجھے (دردؔ)

مجبوری و دعوائے گرفتاریِ اُلفت دست تہِ سنگ آمدہ پیمانِ وفا ہے (غالبؔ)

ان تینوں کے برخلاف جرأت نے یہ محاورہ بہت سطحی اور رسمی ڈھنگ سے استعمال کیا ہے:

دل مرا اس سنگ دل کے ساتھ ہے کیا کروں پتھر تلے کا ہاتھ ہے

میرؔ کے شعر میں "پتھر تلے کا ہاتھ" کے ساتھ "فرہاد" میں جو لطف ہے، وہ "سنگِ دل" اور "پتھر تلے کا ہاتھ" میں نہیں ہے۔

۱۰/۲ "تئیں" بروزنِ "فع" ہے۔ شعر کا استفہام انکاری بہت خوب ہے۔ جس کو سر پھوڑے بغیر چارہ نہ ہو (اور ظاہر ہے

کہ سر پھوڑنے کے لیے ہاتھ اور پتھر ہی سے کام لیتے ہیں)، وہ اپنے سینے پر اڑے ہوئے پتھر کو کس طرح ہٹائے؟ (اگر ہٹائے گا بھی تو اُسی پتھر سے اپنا سر پھوڑ لے گا!)

دوسرا مفہوم یہ ہے کہ فرہاد کے لیے خسرو ویسا ہی تھا، جیسا کسی شخص کے سینے پر بھاری پتھر ہوتا ہے۔ اگر کوئی شخص زمین پر پڑا ہو اور اُس کے سینے پر بھاری پتھر ہو تو وہ اس پتھر کے تلے ہی دب جائے گا اور پتھر کو ہٹا نہ سکے گا۔ ایسی صورت میں پتھر سے نجات کی صورت صرف یہ ہو سکتی ہے کہ انسان اپنی جان دے دے، یعنی ایسا پتھر سینے سے تب ٹلے گا، جب جان جائے گی، لہٰذا خسرو ایسا پتھر تھا جو فرہاد کی جان لیے بغیر نہ ٹلتا۔ اس لیے فرہاد کے پاس خسرو سے بچنے کے لیے اور کوئی چارہ نہ تھا، سوائے اِس کے کہ اپنا سر پھوڑے۔ معنی آفرینی اور کیفیت، دونوں اس شعر میں بڑی خوبی سے یک جا ہو گئے ہیں۔ شور انگیزی بھی ہے۔

$\frac{10}{3}$ "برسوں" اور "سالنا" میں ضلع کا لطف ہے۔ میر نے "سالنا" اور جگہ بھی استعمال کیا ہے۔ مثلاً:

دے دن کیسے سالتے ہیں جو آکر سوتے پاتے کبھو   آنکھوں سے ہم سہلا سہلا کوے اُس کو جگاتے تھے   (دیوانِ پنجم)

ایک مفہوم (یا ایک پہلو) یہ بھی ہے کہ اگر معشوق ہمارے زخمِ سینہ کو اپنے سینے سے لگا لیتا (یعنی از راہِ ہمدردی یا شاید اس معنی میں کہ اُس کو زخمِ عشق لگ جاتا) تو ہمیں اپنے زخم کی اتنی کھٹک نہ محسوس ہوتی۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ بجائے اُس کے کہ خود معشوق کو سینے سے لگانے کی تمنا کریں، یہ تمنا کی ہے کہ معشوق ہم کو سینے سے لگاتا۔

یہ پہلو بھی خوب ہے کہ چھاتی سے ایک بار لگنے کا اثر اتنی دیر تک رہتا کہ زخمِ سینہ میں برسوں تک کھٹک نہ رہتی۔ ملحوظ رہے کہ یہاں "سینہ" بہ معنی دل بھی ہے اور "چھاتی" کے ضلع کا لفظ ہے۔ جناب شاہ حسین نہری نے مطلع کیا ہے کہ "سالنا" دکن میں زیادہ تر "بیندھنا"، "سوراخ کرنا" کے معنی میں مستعمل ہے۔ ان معنی کو ملحوظ رکھا جائے تو زیرِ بحث شعر میں مزید لطف پیدا ہو جاتا ہے کہ دل کا زخم کیا تھا، گویا کوئی سوئی یا برما تھا جو مسلسل سوراخ کیے جا رہا تھا۔ جناب عبدالرشید نے "سالنا" کے استعمال کی کئی مثالیں پیش کی ہیں لیکن ان میں وہ معنی موجود نہیں جو شاہ حسین نہری نے بتائے ہیں۔ ملاحظہ ہو $\frac{1}{31}$۔

(۱۱) (۲۰)

۲۵ گل شرم سے بہ جائے گا گلشن میں ہو کر آب سا   برقع سے گر نکلا کہیں چہرہ ترا مہتاب سا
گل برگ کا یہ رنگ ہے مرجاں کا ایسا ڈھنگ ہے   دیکھو نہ جھمکے ہے پڑا وہ ہونٹ لعلِ ناب سا

پڑا = کیا خوب (کلاً حسین)
ناب = خالص

وہ مایۂ جاں تو کہیں پیدا نہیں جوں کیمیا   میں شوق کی افراط سے بے تاب ہوں سیماب سا
دل تاب ہی لایا نہ ٹک تا یاد رہتا ہم نشیں   اب عیش روزِ وصل کا ہے جی میں بھولا خواب سا
سناہٹے میں جان کے ہوش و حواس و دم نہ تھا   اسباب سارا لے گیا آیا تھا اک سیلاب سا

سناہٹا (سناٹا) = خوف

۱/۱۱ ''گل''، ''شرم''، ''آب''، ''چہرہ''، ''مہتاب'' میں مناسبت ہے۔ ''چہرہ'' اور ''آب'' کی مناسبت پہلی نظر میں ظاہر نہیں ہوتی لیکن ''آب'' بہ معنی ''چمک'' کا خیال رہے تو مناسبت کھل جاتی ہے۔ ''گلشن'' اور ''آب'' میں بھی مناسبت ہے لیکن ذرا دُور کی۔ (گلشن، پانی کے ذریعہ ہرا بھرا ہوتا ہے)۔ ''چہرہ ترا مہتاب سا'' کے دو معنی ہیں: ایک تو یہ کہ ''ترا چہرہ جو چاند کی طرح ہے'' اور دوسرے یہ کہ ''ترا چہرہ برقعے سے اس طرح نکلے جس طرح بادل سے چاند نکلتا ہے''۔ ''مہتاب'' اور ''بہ جانا'' میں مزید لطف یہ ہے کہ چاند کے اثر سے سمندر میں مدّ و جزر آتا ہے، اس لیے چاند سا چہرہ برآمد ہونے کا نتیجہ یہ ہے کہ پھول، جو شرم سے پانی پانی ہوگیا تھا، اس سیلاب میں (یعنی اپنے ہی پانی کے سیلاب میں) بہ گیا۔

۲/۱۱ شعر میں چالاکی یہ ہے کہ چمک نہ گل برگ میں ہوتی ہے، نہ مونگے میں، لہٰذا معشوق کے ہونٹوں کے مقابلے میں، جو خالص یاقوت کی طرح ہیں، گل برگ اور مرجاں دونوں ماند تو ہوں گے ہی۔ ''تاب'' کے معنی ''شفاف'' بھی ہیں، وہ لعل جس کے آر پار دکھائی دے، عام یاقوت سے زیادہ چمک دار ہوگا۔ ''پڑا'' کا لفظ بھی شعر میں بہت بے ساختہ آیا ہے۔

۳/۱۱ ''مایہ''، ''کیمیا''، ''بے تاب''، ''سیماب'' میں مناسبت ہے۔ ''جاں'' اور ''جوں'' میں تجنیس کا لطف ہے۔ ''بے تاب'' اور ''سیماب'' میں لطف یہ ہے کہ چوں کہ پارہ ایک جگہ نہیں ٹھہرتا اور عاشق بھی آوارہ پھرتا رہتا ہے، اس لیے بے تابی محض دل کی نہیں ہے، بل کہ جسم کی آوارہ گردی کو بھی ظاہر کرتی ہے۔ کیمیا گری میں پارہ کام آتا ہے، اور کیمیا اُس چیز کو بھی کہتے ہیں کہ جس سے سونا یا چاندی بناتے ہیں، اس لیے کیمیا اور سیماب (سیم۔آب) میں دُہری مناسبت ہے۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ اگر چہ مَیں خود پارے کی طرح ہوں، جو کیمیا گری میں کام آتا ہے، لیکن یہاں بالکل بے اثر ہوں، معشوق کیمیا کی طرح ہے، ایسا کیمیا جو مجھ جیسے سیماب سے نہیں بن پاتا۔

۴/۱۱ غالب اس مضمون کو کہاں سے کہاں لے گئے ہیں:

یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں — لیکن اب نقش و نگار طاقِ نسیاں ہوگئیں

لیکن میر نے بھی دل کے تاب نہ لانے کی بات کہہ کر ایک نکتہ پیدا کر دیا ہے۔ روزِ وصل کا عیش اس قدر شدید اور پُر جوش تھا کہ دل اس کثرتِ عیش کی تاب نہ لا سکا۔ معشوق تو دوبارہ ملا نہیں، دل بھی صدمۂ عیش کو برداشت نہ کر سکا، اس لیے اب وصل کی دُھندلی سی یاد ہی رہ گئی ہے، جیسے یہ تو یاد ہو کہ کوئی خواب دیکھا تھا لیکن یہ یاد نہ آئے کہ خواب دیکھا کیا تھا۔

۵/۱۱ پورے شعر کا صوتی آہنگ چڑھتے ہوئے پانی اور تیز ہوا کی سرسراہٹ اور خوف کا غیر معمولی تاثر پیدا کرتا ہے۔ جان کا خوف ایک سیلاب کی طرح تھا جس میں گھر کی ہر چیز بہ گئی۔ اس کا اندازہ وہ لوگ کر سکتے ہیں جنھوں نے سیلاب کو چڑھتا دیکھا ہے ''سناٹا'' سیلاب کے وقت چڑھتے ہوئے پانی کی آواز اور ہوا کی سنسناہٹ کو بھی کہتے ہیں۔ ''سیلاب'' کی مناسبت سے یہ معنی کس قدر خوب صورت ہیں، اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔ ''اسباب'' کا لفظ شعر کو عام زندگی کے اور قریب لے آتا ہے۔ سیلاب میں لوگ اگر کسی طرح جان بچا کر بھاگ بھی لیں تو گھر کے اسباب کا تو نقصان ہوتا ہی ہے۔ ایک معنی یہ بھی ہیں کہ معشوق کا سامنا ہونے پر کیفیتِ عشق کا غلبہ اس قدر ہوا کہ جان کے لالے پڑ گئے، لہٰذا سامان (ہوش، حواس، تاب، تواں، دل، دماغ، وغیرہ)، یہ سب تو غارت ہو ہی گئے۔ ''اسباب'' کا لفظ میر نے جہاں استعمال کیا ہے، بڑی

خوبی سے استعمال کیا ہے:

آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا (دیوانِ اوّل)
عالم میں آب و گل کے کیوں کر نباہ ہوگا اسباب گر پڑا ہے سارا مرا سفر میں (دیوانِ ششم)

شعر زیرِ بحث میں ''جان'' اور ''دم'' کا ضلع بھی خوب ہے۔

(۱۲) (۲۱)

۵۰ مر رہتے جو گل بن تو سارا یہ خلل جاتا نکلا ہی نہ جی ورنہ کانٹا سا نکل جاتا
پیدا ہے کہ پنہاں تھی آتش نفسی میری مَیں ضبط نہ کرتا تو سب شہر یہ جل جاتا
مارا گیا، تب گذرا بوسے سے ترے لب کے کیا میر بھی لڑکا تھا، باتوں میں بہل جاتا

۱۲/۱ پہلا مصرع کم زور ہے لیکن دوسرے مصرعے میں جان کی کھٹک کو کانٹے سے بہت خوب استعارہ کیا ہے۔ جان پیاری ہوتی ہے لیکن ہم کو زندگی ایک عذاب تھی، نبض کی دھڑکن کانٹے کی طرح کھٹکتی تھی۔ کانٹے کی کھٹک میں یہ خوبی ہے کہ اگر چہ اس میں تکلیف زیادہ نہیں ہوتی لیکن اس سے جو اُلجھن اور بے آرامی ہوتی ہے، وہ بڑے بڑے زخموں کی ٹیس پر بھاری ہوتی ہے۔ کہیں کانٹا چبھا ہوا ہو تو انسان بستر سے نہیں لگ جاتا لیکن کسی کام میں اس کا دل بھی نہیں لگتا۔ ہم دنیا کے کاروبار میں مصروف تو تھے لیکن جینا ہمارے لیے ایسا ہی تھا جیسے کسی کے کانٹا کھٹک رہا ہو۔ ایسا شخص معذور یا معطّل تو نہیں ہوتا لیکن مسلسل مضطرب رہتا ہے۔ اِضطراب کو خلل سے تعبیر کیا ہے۔ ''گل'' اور ''کانٹا'' کی رعایت خوب ہے۔

۱۲/۲ ''پیدا'' اور ''پنہاں'' کا تضاد یہاں بہت خوب ہے۔ دو متضاد لفظوں کو محض جمع کر دینے سے صنعتِ تضاد پیدا نہیں ہوتی (جیسا کہ بعض لوگ سمجھتے ہیں)۔ اس صنعت کی شرط یہ ہے کہ متضاد لفظوں میں سے ایک لفظ ایسے معنی دے کہ دوسرے لفظ کے معنی کی تصدیق ہو جائے، جیسے غالب کا مصرع ہے:

مَیں نہ اچھا ہوا بُرا نہ ہوا

میر کے زیرِ بحث شعر میں بھی یہی کیفیت ہے۔ میر نے صنعتِ تضاد کو جہاں برتا ہے، بہت خوب برتا ہے۔ اس شعر کے مضمون کا ایک پہلو شہریار نے بھی اچھا نظم کیا ہے:

اے شہر ترا نام و نشاں بھی نہیں ہوتا جو حادثے ہونے تھے اگر ہو گئے ہوتے

اصغر علی خاں نسیم دہلوی نے اس مضمون کو بہت پست کر کے لکھا ہے:

خوف خدا تھا ورنہ زمانے کو پھونکتا مَیں کرتے کرتے آہِ شرر بار رہ گیا

۱۲/۳ شعر کی شوخی دل چسپ ہے۔ بوسے کے لیے بچّوں کی طرح مچلے ہیں، یہاں تک کہ جان سے بھی گئے لیکن کہہ رہے ہیں کہ ہم کوئی بچّے تھے جو باتوں سے بہل جاتے۔ دوسرے مصرعے کا استفہامی اور انشائیہ انداز خوب ہے۔ ''بھی'' میں یہ اشارہ ہے کہ دوسرے عاشق بچوں کی طرح کم فہم تھے اور معشوق کی باتوں میں آگئے۔ مصرع ثانی میں ''تھا'' کے بعد کاف

بیانیہ ("کہ") محذوف ہونے سے بے تکلفی پیدا ہوگئی ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ "مارا گیا" کا مفہوم "مار کھائی" معلوم ہوتا ہے اور اگلے مصرعے کے پہلے ٹکڑے (کیا میر بھی لڑکا تھا) سے اس مغالطے کو تقویت پہنچتی ہے۔

رہا یہ سوال، کہ وہ باتیں کیا تھیں جن سے میر کو بہلانے کی سعی ہو رہی تھی، گو اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ (۱) ابھی ہماری طبیعت ٹھیک نہیں، ابھی بوسۂ لب کا محل نہیں۔ (۲) ان باتوں کو کسی اور دن کے لیے، یا کل کے لیے اٹھا رکھو، آج موقع نہیں۔ (۳) ابھی ذرا انتظار کرو، تم بھی سچے عاشق ثابت ہو لو، تب دیکھیں گے، وغیرہ۔ ملحوظ رہے کہ "لب" اور باتوں میں ضلعے کا ربط ہے۔

(۱۳) (۲۳)

القصہ میر کو ہم بے اختیار پایا مانند شمع مجلس شب اشک بار پایا

شہر دل ایک مدت اُجڑا بسا غموں میں آخر اُجاڑ دینا اس کا قرار پایا

۵۵ آہوں کے شعلے جس جا اُٹھتے تھے میر سے شب واں جا کے صبح دیکھا مشت غبار پایا

۱۳/۱ "القصہ" کا لفظ یہاں کس قدر معنی خیز ہے۔ پہلے مصرعے میں ایک سرسری سی بات کہی۔ مصرع بہ ظاہر اتنا کم زور ہے کہ اچھا شعر بننے کا امکان نہیں معلوم ہوتا لیکن "القصہ" کہہ کر یہ ظاہر کیا کہ میر کی بے اختیاری اور بے چارگی کی تفصیلات اس قدر ہیں کہ وضاحت کیا کریں۔ پہلے اور دوسرے مصرعے کے درمیان بہت کچھ بے کہے چھوڑ دیا ہے، صرف ایک لفظ سے سب کام نکال لیے۔

مصرع ثانی میں لفظ "بے اختیار" بھی بہت معنی خیز ہے۔ جس طرح شمع مجلس کو رونے پر اختیار نہیں ہوتا، وہ جلتی ہے اور روتی ہے، اُسی طرح میر کو بھی اپنے جلنے اور رونے پر اختیار نہ تھا۔ اگر لفظ "بے اختیار" نہ ہوتا تو مصرع اُولیٰ کی معنویت بہت کم ہو جاتی اور دونوں مصرعوں کا ربط کم زور ہو جاتا۔ مصرعوں کے درمیان کامل ربط رکھنا بہت مشکل اور اہم فن ہے۔ پرانے لوگوں نے ربطِ بین المصرعتین کو اسی لیے بنیادی اہمیت دی ہے۔ اکثر تو کسی شاعر یا کسی کلام کی تعریف میں اتنا کہہ دینا ہی کافی سمجھا جاتا ہے کہ مربوط است۔ میر نے دکن کے شعرا پر اعتراض بھی کیا ہے کہ ان کا کلام مربوط نہیں ہوتا۔ قائم نے اپنے تذکرے میں اس اعتراض کی تردید کی ہے۔

شعر زیر بحث میں مصرع اولیٰ ایک منظر پیش کرتا ہے، کہ شمع مجلس کی مانند میر بھی اشک بار تھا۔ ظاہر ہے کہ بنیادی بات شمع سے مشابہت ہے۔ اب اگر مصرع ثانی میں کوئی ایسی بات نہ ہو جس سے شمع کی اشک باری کی صفت ظاہر ہوتی ہو یا یہ معلوم ہوتا ہو کہ شمع کس طرح اشک بار ہوتی ہے، دونوں مصرعوں میں ربط کم رہے گا۔ طباطبائی نے بجا طور پر مصرعے پر مصرع لگانے کو بہت بڑا فن قرار دیا ہے۔

۱۳/۲ "اُجڑا بسا" روزمرہ کے استعمال کا اچھا نمونہ ہے۔ لیکن اس کی کئی معنویتیں بھی ہیں۔ بعض غم ایسے ہیں جن سے دل اجڑ جاتا ہے، لیکن بعض ایسے بھی ہیں جن سے دل آباد ہوتا ہے۔ ایک مدت تک یہی سلسلہ رہا کہ بعض غم ایسے ملے جن سے دل شاد و آباد ہوا (مثلاً شاید غم عشق۔) اور بعض ایسے ملے جن سے دل اُجڑ کر رہ گیا (مثلاً شاید غمِ دوراں، یا شاید مزید غم کی

تاب نہ لاسکنے کا غم) آخر کار شہرِ دل کو اُجاڑ دینے کی ٹھہری۔ ''قرار پایا'' سے مراد یہ نکلتی ہے کہ کسی اور شخص نے، یا شخصوں نے، باہم مشورہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ اس کو اُجاڑ دینا ہی مناسب ہے۔ (یعنی یہ شہر اُجاڑ دینے کے لائق ہے)۔ اس نتیجے پر پہنچنے والا متکلم خود ہو سکتا ہے۔ (یعنی جو شہرِ دل کا برائے نام مالک ہے۔) یا وہ غم ہو سکتے ہیں جو شہرِ دل کے ساتھ آنکھ مچولی کھیلتے رہے ہیں، یا معشوق ہو سکتا ہے، یا خود خدا ہو سکتا ہے۔ لیکن چوں کہ بعض غم ایسے بھی ہیں جو دل کو اُجاڑ دینے کا کام کرتے ہیں، اس لیے اُجاڑ دینا قرار پانے سے مراد یہ ہو سکتی ہے کہ اب فیصلہ یہ ہوا کہ اس کو صرف ایسے غم دیے جائیں جو اُجاڑتے ہیں، آباد نہیں کرتے، لیکن یہ فیصلہ کیا کیوں گیا؟ کیا اس لیے کہ شہرِ دل کی تقدیر ہی یہی ہے، یا اس لیے کہ اُجاڑنے بسانے کا یہ کھیل اب کارکنانِ قضا و قدر (یا معشوق) کے لیے دل چسپ نہیں رہ گیا، یا اس لیے کہ اُجڑنے بسنے کے اس طویل سلسلے نے اب دل کو اس قابل نہ رکھا تھا کہ وہ ان تبدیلیوں کو برداشت کر سکے؟ دوسرے مصرعے میں ''اُجاڑ دینا'' کے معنی ''تباہ کر دینا'' یعنی ''نیست و نابود کر دینا'' بھی ہو سکتے ہیں۔ بنیادی مفہوم وہی رہتا ہے۔ جس دل کی آبادی محض غموں سے ہو اور پھر اُسے ایسے غم بھی نہ ملیں جن سے دل آباد ہو سکے، اُس کی بے رونقی کا کیا عالم ہوگا! غالب نے اس مضمون کو اپنے انداز میں خوب اُدا کیا ہے:

از درختانِ خزاں دیدہ نہ باشم کیں ہا
ناز بر تازگی برگ و نوا نیز کنند

(مَیں خزاں دیدہ درختوں کی طرح نہیں ہوں، کیوں کہ ایسے درخت اپنی تازگی اور شادابی پر کبھی تو ناز کرتے ہیں)

غالب کا شعر بہت بلیغ ہے، لیکن میر کے اس شعر سے متاثر معلوم ہوتا ہے:

شہرِ دل کی کیا خرابی کا بیاں باہم کریں ‏ اس کو ویرانہ نہ کہیے جو کبھو معمور ہو ‏ (دیوانِ پنجم)

احمد مشتاق نے بھی غالب کے مضمون کو خوب برتا ہے:

موسمِ گل ہو کہ پت جھڑ ہو بلا سے اپنی ‏ ہم کہ شامل ہیں نہ کھلنے میں نہ مرجھانے میں

۱۳/۳ شعر میں کنایہ بہت خوب ہے، یہ ظاہر نہیں کیا کہ مشتِ غبار میر کا ہی تھا، صرف اشارہ کر دیا ہے، اس بات کا بھی امکان رکھ دیا ہے کہ مشتِ غبار میر کا نہ ہو، بل کہ آس پاس کے خس و خاشاک کا ہو، جو آہِ شرربار کے باعث جل اُٹھے۔ یہ امکان اس وجہ سے ہے کہ ''میر سے'' کے معنی ''میر کی وجہ سے'' بھی ہو سکتے ہیں۔ اگر ''میر سے'' کے معنی ''میر کے دل سے'' قرار دیے جائیں تو مفہوم یہ ہوا کہ میر نالہ کرتے کرتے اپنی ہی آہوں کی گرمی کے باعث جل کر خاک ہو گیا۔ شعر میں عجب طرح کی ڈرامائیت ہے۔ اس مضمون کو اسی ڈرامائیت کے ساتھ، لیکن کنایاتی انداز کے بغیر میر نے یوں لکھا ہے:

ایک ڈھیری راکھ کی تھی صبح جائے میر پر ‏ برسوں سے جلتا تھا شاید رات جل کر رہ گیا ‏ (دیوانِ دوم)
لوگوں نے پائی راکھ کی ڈھیری مری جگہ ‏ اک شعلہ میرے دل سے اُٹھا تھا چلا گیا ‏ (دیوانِ ششم)

اُردو میں بار بار کہنے کے علاوہ میر نے اس مضمون کو فارسی میں بھی دوبارہ نظم کیا ہے، لیکن وہ بات کہیں نہیں آئی:

میر جائے کہ بہ نیران محبت می سوخت
صبح دیدیم بجا ماندہ کف خاک آں جا

(جس جگہ میر محبت کی آگ میں جل رہا تھا، وہاں صبح کو مٹھی بھر راکھ ہم نے پڑی ہوئی دیکھی۔)

دراں جائے کہ سرمی زد شب از من شعلۂ آہے
نہ شد معلوم آں جا صبح دم غیر از کف خاکے

(جس جگہ کہ رات کے وقت آہ کے شعلے میرے جسم سے بلند ہو رہے تھے، وہاں صبح کو مٹھی بھر راکھ کے سوا کچھ نہ دکھائی دیا۔)

(۱۴) (۲۴)

اس گل زمیں سے اب تک اُگتے ہیں سرو مائل
مستی میں جھکتے جس پر تیرا پڑا ہے سایا

گل زمیں = قطعۂ زمیں
مائل = جھکا ہوا

$\frac{۱۴}{۱}$ تمام مشہور نسخوں میں اس شعر کا مصرع اوّل یوں ملتا ہے:

اس گل زمیں سے اب تک اُگتے ہیں سرو جس جا

ظاہر ہے کہ دوسرے مصرعے میں "جس پر" کی موجودگی میں مصرع اولیٰ میں "جس جا" بالکل غلط ہے۔ "اس جا" سے بھی بات بہت زیادہ نہیں بنتی، کیوں کہ "اس جا" کے بغیر نثر مکمل ہے۔ نسخۂ محمود آباد میں "جس جا" کی جگہ "مائل" ہے۔ مَیں نے اُسی کو اختیار کیا ہے کیوں کہ اس سے شعر نہ صرف مکمل ہو جاتا ہے، بل کہ معنویت دو چند ہو جاتی ہے۔ شعر کی تخیل بہت خوب اور بدیع ہے۔ معشوق شراب کے نشے میں جھومتا چلا جا رہا تھا۔ جھومنے میں بدن جھکتا بھی ہے۔ اس جھکتے جھومتے بدن کا سایہ جہاں جہاں پڑا، وہاں زمین اس قدر شاداب ہوگئی اور شوق سے اس درجہ پُر ذوق ہوگئی کہ جہاں جہاں سایہ پڑا تھا وہاں سرو کے درخت اُگ آئے، لیکن سرو کے درخت حسبِ معمول سیدھے نہیں تھے، بل کہ معشوق کے جھکتے ہوئے بدن کی نقل میں خود بھی جھکے ہوئے ("مائل") نکلے۔ (معشوق کو سرو قد، سرو خراماں، سرو رواں وغیرہ کہا جاتا ہے۔) "مائل" کے معنی "لگاؤ رکھنے والا" یعنی "محبت کرنے والا" بھی ہیں، اور "خوش خرام" بھی۔ ظاہر ہے کہ ان تین معنویتوں کی بنا پر لفظ "مائل" نے اس شعر کو جس کی تخیل خود ہی نادر تھی، چار چاند لگا دیے ہیں۔ "گل زمیں" بھی یہاں کتنا برجستہ ہے اور "سرو" کے اعتبار سے۔ اور معشوق کا سایہ پڑنے کی وجہ سے رنگین ہو جانے کے باعث (خاص کر جب معشوق خود شراب کے اثر سے گل رنگ ہو رہا ہے) بے حد مناسب بھی ہے، "گل زمیں" جیسا لفظ سوجھنا بھی ایک کارنامہ ہے، کیوں کہ "گلشن"، "صحنِ چمن" وغیرہ الفاظ سامنے تھے اور ان سے کام چل سکتا تھا۔ معشوق کی شخصیت مظاہرِ فطرت پر اثر انداز ہوتی ہے، یہ میر نے اکثر کہا ہے، مثلاً:

مل گیا پھولوں میں اس رنگ سے کرتے ہوئے سیر
کہ تامل کیے پایا اسے گلزار کے بیچ (دیوانِ سوم)

لیتی ہے ہوا رنگ سراپا سے تمھارے معلوم نہیں ہوتے ہو گلزار میں صاحب (دیوان چہارم)

لیکن شعر زیر بحث کی بے لگام تخیل نرالی ہے، غضب کا شعر کہا ہے، شعر زیر بحث کے مضمون کو ناسخ نے بھی ادا کیا ہے، لیکن تخیل کی وہ پرواز اور الفاظ کی وہ ندرت نہیں:

باغ سے اُگتے ہیں واں سے گلِ رعنا اب تک جس جگہ سایہ پڑا تھا تری رعنائی کا

''سے'' کی تکرار بھی گراں ہے، اور رعنائی کا سایہ اس قدر تجریدی ہے کہ ہلکا اور بے لطف ہو گیا ہے۔ ''گلِ رعنا'' سائے کی مناسبت سے البتہ عمدہ ہے، کہ دو رنگوں والے گلاب کو 'گلِ رعنا' کہتے ہیں اور دھوپ اور سایہ بھی دو رنگ ہیں۔

(۱۵) (۲۵)

شکوہ کروں میں کب تک اس اپنے مہرباں کا القصہ رفتہ رفتہ دشمن ہوا ہے جاں کا

گریے پہ رنگ آیا قید قفس سے شاید خوں ہو گیا جگر میں اب داغ گلستاں کا

دی آگ رنگ گل نے واں اے صبا چمن کو یاں ہم جلے قفس میں سن حال آشیاں کا

۶۰ کم فرصتی جہاں کے مجمع کی کچھ نہ پوچھو احوال کیا کہوں میں اس مجلس رواں کا

سودائی ہو تو رکھے بازار عشق میں پا سر مفت بیچتے ہیں یہ کچھ چلن ہے واں کا

۱۵/۱ اس شعر میں ''القصہ'' اُس خوبی سے نہیں آیا جس خوبی سے ۱۳/۱ میں آیا ہے۔ لیکن مصرع اولیٰ میں ''کب تک'' بہت خوب رکھا ہے، کیوں کہ بہ ظاہر ''کتنا'' کا محل تھا۔ ''کب تک'' سے مراد یہ نکلتی ہے کہ میں شکوہ کرتا گیا اور وہ اور سر گراں ہوتا گیا۔ اب تو وہ جان کا ہی دشمن ہو گیا ہے۔ اور کب تک شکوہ کرتا جاؤں؟ اس میں نکتہ یہ بھی ہے کہ اب میں شکوہ کرنے کے لیے زیادہ دیر زندہ نہ رہوں گا، کیوں کہ وہ اب جان کا دشمن ہو گیا ہے۔

۱۵/۲ اس شعر میں ایک پوری داستان بند ہے۔ پہلے میں گلستاں میں تھا، پھر وہاں سے نکلا، اس نکلنے کا غم ہوا۔ (''داغ''، ''جدائی کا غم'' یا محض ''غم'') یا مجھے گلستاں میں کوئی داغ لگا۔ (''داغ گلستاں کا'' یعنی وہ داغ جو گلستاں میں ملا۔) اس داغ نے اس درجہ شوریدہ سر کر دیا کہ میں گلستاں سے نکل کھڑا ہوا۔ ایک داغ بہ ہر حال جگر پر تھا، چاہے وہ جدائی کا داغ ہو، یا گلستاں میں پیش آنے والے کسی سانحے کا ہو۔ لیکن جب میں گلستاں سے نکلا تو گرفتار ہو گیا۔ یا شاید گلستاں ہی میں گرفتار ہو گیا۔ جگر پر داغ تو پہلے ہی تھا، لیکن اس داغ کے اثر سے جو آنسو نکلتے تھے وہ معمولی تھے، خوں رنگ نہ تھے۔ اب جو میں نے گرفتاری کے بعد قفس میں گریہ کیا تو آنسو لہو رنگ نکلے، معلوم ہوتا ہے کہ گلستاں کا داغ اس گرفتاری کے باعث خون ہو گیا ہے اور وہی خون آنسوؤں کی راہ بہ نکلا ہے۔ پہلے مصرعے کا آخری لفظ (''شاید'') دوسرے مصرعے سے متعلق ہے۔ شعر کی نثر یوں ہو گی: ''گریے پر......رنگ آیا۔ شاید گلستاں کا داغ......'' (اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۳۱/۲)

۱۵/۳ گلشن میں رنگ گل سے آگ لگنے کا پیکر میر نے مندرجہ ذیل شعر میں بے مثال ڈرامائیت کے ساتھ استعمال کیا ہے:

گلشن میں آگ لگ رہی تھی رنگ گل سے میرؔ بلبل پکاری دیکھ کے صاحب پرے پرے (دیوانِ چہارم)

شعرِ زیرِ بحث کو پڑھ کر غالبؔ کا مشہور زمانہ شعر ذہن میں آنا فطری ہے:

قفس میں مجھ سے روداد چمن کہتے نہ ڈر ہم دم گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

غالبؔ کے شعر میں جو نفسیاتی ژرف بینی، طنز اور ہمدردی کا امتزاج اور کنائے کی باریکی ہے، میرؔ کے شعر میں اُس کی تلاش بے سود ہوگی، لیکن میرؔ کا شعر نکتے سے خالی بھی نہیں۔ رنگ گل (یعنی رنگِ معشوق) کی شوخی نے سارے چمن میں آگ لگا دی ہے۔ ظاہر ہے کہ آشیاں بھی جل گیا، لیکن ستم ظریفی یہ ہے کہ جس گل کی خاطر چمن میں آشیاں بنایا تھا، جس گل کے دم سے چمن چمن تھا، اُسی نے چمن کو برباد کر دیا۔ حُسنِ جہاں سوز اسی کو کہتے ہیں۔ گل کے کنائے نے یہ معنی پیدا کیے ہیں، ورنہ استعاراتی معنی تو سادہ تھے، کہ چمن میں بہار آئی اور ہر طرف سرخ سرخ پھول کھل گئے، گویا آگ لگ گئی، صبا سے تخاطب بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ آگ تو ہوا ہی کے ذریعے لگتی اور پھیلتی ہے۔ "آگ دی" اور "جلے" کی رعایت بھی بہت عمدہ ہے۔ ایک معنی یہ بھی ہیں کہ کوئی ضروری نہیں کہ چمن میں واقعی آگ لگ گئی ہو، بل کہ چراغِ گل کی روشنی پھیلنے کا منظر ہو، اس صورت میں آشیاں کا حال سُن کر جلنے سے مراد یہ ہوگی کہ ہر طرف روشنی پھیلی ہوئی ہے، لیکن آشیاں ہمارے نہ ہونے کی وجہ سے تاریک ہے۔ ایک نکتہ تقابل کا بھی ہے کہ وہاں چمن کو رنگ گل نے جلایا اور یہاں ہم کو اُس کے ذکر نے، خوب شعر کہا ہے۔

۱۵/۴ "مجمع" اور "مجلسِ رواں" کی رعایت ظاہر ہے۔ "متاعِ رواں" جھوٹی پونجی کو کہتے ہیں۔ اس اعتبار سے "مجلسِ رواں" میں اس بات کا اشارہ فرض کیا جا سکتا ہے کہ اس مجلس کا کوئی اعتبار نہیں، "مجلس" کے معنی "بیٹھنے کی جگہ" بھی ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے "مجلسِ رواں" قولِ محال کی عمدہ مثال ہے۔ پھر لطف یہ ہے کہ مجمع ہے، اس کے باوجود کم فرصتی ہے۔ "مجمع" تو جب ہی ہوتا ہے جب لوگ جمع ہوں، اور ظاہر ہے کہ مجمع تب ہی ہوگا جب لوگوں کو جمع ہونے کی فرصت ہو۔ وہ مجمع جو فرصت نہ رکھتا ہو، مجمع سے زیادہ ہجوم کا اثر رکھتا ہے۔

یہ شعر بھی شور انگیزی کی عمدہ مثال ہے۔ شاعر جس منظر کو بیان کر رہا ہے، خود شاعر اس سے باہر معلوم ہوتا ہے۔ شور انگیز شعر اُس وقت سب سے زیادہ کامیاب ہوتا ہے۔ جب شاعر یعنی متکلم کی شخصیت پسِ پردہ ہو۔ وہ رائے زنی کر رہا ہو اور اُس کے بیان میں غیر معمولی جوش و زور (passion) ہو۔

"مجلسِ رواں" کا مضمون راسخؔ عظیم آبادی نے بھی اچھا باندھا ہے:

شمعِ سحر ہیں ہم تم کیا بود و باش یاں کی روشن ہے بے بقائی اس مجلس رواں کی

راسخؔ کا شعر بھی شور انگیزی کا نمونہ ہے۔ "شمعِ سحر" اور "روشن" کی مناسبت بھی عمدہ ہے۔

۱۵/۵ "سودائی" اور "بیچتے ہیں" اور "پا" اور "سر" کی رعایت ظاہر ہے۔ "یہ کچھ" دوسرے مصرعے میں نہایت خوبی سے استعمال ہوا ہے، کیوں کہ لہجہ بات چیت کا ہے، لیکن جو بات کہی جا رہی ہے وہ غیر معمولی ہے، "یہ کچھ" کے استعمال کی بنا پر شعر میں طنزیہ تناؤ پیدا ہو گیا ہے۔ "چلن" اور "پا" میں بھی مناسبت ہے۔

(۱۶) (۲۶)

مرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

۱۶/۱ "ناکام" اور "کام لیا" میں رعایت ظاہر ہے، پہلے مصرع میں "سلیقے" کا لفظ بہت خوب ہے، کیوں کہ اگر کسی کم کار آمد چیز سے کوئی اہم کام نکال لیا جائے تو کہتے ہیں کہ "فلاں کو کام کرنے کا سلیقہ ہے"۔ "کام لیا" بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ یہ واضح نہیں کیا کہ ناکامی ہی کو کامیابی سمجھ لیا، اور اس طرح کام نکال لیا، یا ناکامیوں پر صبر کر لیا، محبت میں نبھنا بھی خالی از لطف نہیں، کیوں کہ یہاں بھی یہ ظاہر نہیں کیا کہ معشوق سے نبھی یا محض زندگی نبھی، یا اپنے آپ سے نبھی۔ بہت بلیغ شعر ہے۔ لہجے میں وقار بھی ہے اور ایک طرح کی چالاکی بھی۔ محمد حسن عسکری نے اس شعر کے بارے میں خوب لکھا ہے کہ "میر نفی میں اثبات ڈھونڈتے ہیں۔ ان کے یہاں شکست تو مل جائے گی۔ لیکن شکست خوردگی نہیں۔ ان کی افسردگی ایک نئی تلاش کا بہانہ بنتی ہے۔" "سلیقہ" کے معنی "عادت، سرشت" بھی ہیں۔ یہ معنی بھی یہاں مناسب ہیں۔ اسی سیاق و سباق میں لفظ "سلیقہ" میر نے ایک اور شعر میں بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے:

تمنائے دل کے لیے جان دی سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے (دیوانِ اوّل)

(۱۷) (۲۸)

دل سے مرے لگا نہ ترا دل ہزار حیف یہ شیشہ ایک عمر سے مشتاقِ سنگ تھا

۱۷/۱ کنایاتی انداز خوب ہے۔ محض کنائے سے کہہ دیا ہے کہ میرا دل شیشہ ہے اور معشوق کا دل پتھر۔ "مشتاقِ سنگ" کے ساتھ "لگا" کا محاورہ خوب صرف کیا ہے۔ ماضی کا صیغہ استعمال کر کے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ اب وہ اشتیاق بھی ختم ہو گیا؛ "ایک عمر" بالکل واقعاتی بیان ہے، مبالغہ کا شائبہ تک نہیں۔ یہ اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ اب عمر ختم ہو گئی۔ شیشۂ دل کی مشتاقی کا مضمون آتش نے بھی ایک شعر میں خوب بیان کیا ہے۔ لیکن اُن کے یہاں یہ کیفیت نہیں:

دیوانہ ہے دل یار تری جلوہ گری کا مشتاق نہایت ہی یہ شیشہ ہے پری کا

آتش کے یہاں لفاظی زیادہ ہے، لیکن افسوس کہ ان کے بعد والوں کو آتش کے بھی انداز نصیب نہ ہوئے۔ میر کا تخت خالی ہی رہا۔ صرف کیفیت کی حد تک ناصر کاظمی اور احمد مشتاق کے بعض اشعار میر کی کچی تقلید (یا تخلیقی اتباع) معلوم ہوتے ہیں۔

(۱۸) (۲۹)

اُگتے تھے دستِ بلبل و دامانِ گل بہم صحنِ چمن نمونۂ یوم الحساب تھا

دست = پنجہ
یوم الحساب = قیامت کا دن

۱۸/۱ کہا جاتا ہے کہ قیامت کو مظلوم اپنے ظالموں کا دامن تھام کر دادخواہ ہوں گے۔ بہار کا منظر پیش کیا ہے کہ جیسے جیسے

پھول کا دامن اُگتا تھا (یعنی پھولوں کی کثرت ہوتی تھی) بلبلوں کی بھی کثرت ہوتی جاتی تھی۔ لیکن تخیل کی پرواز اس خیال کو یوں اُڑا لے گئی کہ دستِ بلبل اور دامانِ گل ایک ساتھ اُگ رہے تھے، جیسے جیسے دامانِ گل پھیلتا تھا، اُس کے ساتھ دستِ بلبل بھی اُگتا تھا اور پھول سے اُلجھتا تھا گویا بلبلیں دادخواہی کر رہی ہوں۔ دامنِ گل اور دستِ بلبل کے اس طرح اُلجھنے کی بنا پر معلوم ہو رہا تھا کہ صحنِ چمن میں قیامت برپا ہے، دستِ بلبل کا اُگنا خوب ہے، صحنِ چمن تو جگہ ہے، اور قیامت کا دن وقت، مکان کی تشبیہ زمان سے دینا بھی نادر بات ہے۔ آل احمد سرور نے مجھ سے بیان کیا کہ اثر لکھنوی کے خیال میں ''دستِ بلبل'' سے کلی کی اُوپری پتیاں مراد ہیں جنھیں انگریزی میں (calyx) کہتے ہیں۔ کلی جب کھلتی ہے تو وہ پتیاں الگ الگ ہو کر پنجے کی سی شکل بنا لیتی ہیں۔ اور پھول کا پنکھڑیوں والا حصہ، جسے انگریزی میں corrolla کہتے ہیں، گویا اُس پنجے کی گرفت میں ہوتا ہے، یہ تعبیر بہت دل چسپ ہے، اور اغلب ہے کہ صحیح بھی ہو، لیکن calyx کے لیے ''دستِ بلبل'' نہ استعارہ ہے نہ محاورہ، اسے تمثیل (allegory) ضرور کہہ سکتے ہیں، اور تمثیل کی کامیابی اس بات میں ہوتی ہے کہ اس کا لغوی مفہوم بھی واضح ہوتا ہے، اثر لکھنوی کی تعبیر میں تمثیل کا لغوی مفہوم واضح نہیں، کیوں کہ calyx کے لیے ''دستِ طائر'' کا استعارہ تو شاید چل جائے، لیکن ''دستِ بلبل'' کا کوئی جواز نہیں۔ بہرحال، اثر صاحب کی تعبیر شعر کے الفاظ کی توجیہ تو کر ہی دیتی ہے۔

(۱۹)

(۳۱)

۶۵ گل کو محبوب ہم قیاس کیا فرق نکلا بہت جو باس کیا

دل نے ہم کو مثالِ آئینہ ایک عالم کا روشناس کیا

صبح تک شمع سر کو دھنتی رہی کیا پتنگے نے التماس کیا

ایسے وحشی کہاں ہیں اے خوباں میر کو تم عبث اُداس کیا

۱۹/۱ شعر میں کئی معنی ہیں۔ اکثر معنی صرف ونحو کے چابک دست استعمال کا نتیجہ ہیں۔ ہم نے قیاس کیا کہ پھول ہمارا معشوق ہے۔ یعنی پھول کو دیکھ کر دھوکا ہوا کہ معشوق ہے۔ یا ہم نے تصور کیا کہ معشوق نہیں ہے تو نہ سہی، پھول ہی کو معشوق فرض کیے لیتے ہیں۔ یا جب ہم نے پھول کو سب لوگوں کی پسند کا مرکز (=محبوب) دیکھا تو قیاس کیا کہ اس میں ہمارے محبوب کی بھی کچھ خوبو ہوگی۔ لیکن جب پھول کو سونگھا تو بہت فرق نکلا، یا جب، بہت سونگھا تو فرق نکلا۔ فرق کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ معشوق کی خوش بو سے پھول کی خوش بو کم تر تھی۔ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ معشوق کی خوش بو اور طرح کی تھی اور پھول کی خوش بو اور طرح کی نکلی۔ فرق کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ جو خوش بو معشوق میں تھی (بوئے محبت، بوئے غرور) وہ پھول میں کہاں؟ معشوق اور پھول میں وجہ شبہ خوش بو ہے۔ اس کو ظاہر نہیں کیا، صرف اشارہ کر دیا ہے۔ یہ انتہائے بلاغت ہے۔ ''بو کردن'' کا ترجمہ پرانے لوگ ''بو کرنا'' اور ''باس کرنا'' لکھتے تھے، لیکن یہ مستعمل نہ ہوا۔ جرأت نے یہ مضمون اختیار کر کے اپنے شعر کے دوسرے مصرعے میں ایسا عمدہ پیکر ڈال دیا ہے کہ ان کی انفرادیت کی داد دینا پڑتی ہے:

کہاں ہے گل میں صفائی ترے بدن کی سی بھری سہاگ کی تس پہ یہ بو دلہن کی سی

۱۹/۲ جب کسی شخص سے معمولی سی ملاقات ہو، کوئی دوستانہ ربط نہ ہو، تو کہتے ہیں 'فلاں ہمارا روشناس ہے' یا 'ہم فلاں سے روشناس ہیں' آئینے میں ہر اُس شخص کا عکس آجاتا ہے جو آئینے کے سامنے آئے، لیکن عکس آئینے میں ٹھہرتا نہیں۔ اس لیے کہا کہ آئینہ محض روشناس ہوتا ہے۔ "دل" اور "آئینہ" کی مناسبت ظاہر ہے۔ لیکن نکتہ یہ ہے کہ دل میں ایک طرح کے بے قراری تھی، ایک اضطراب تھا، یا شاید ہر جائی پن تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہم کسی ایک جگہ جم کر نہ بیٹھے، یا کسی ایک شخص کی محبت میں گرفتار نہ ہوئے۔ در بہ در پھرتے رہنے کے باعث روشناس تو بہت سے لوگ ہو گئے، لیکن دوست کوئی نہ بنا۔ اگر ہم میں آئینے کی سی صفات تھیں تو آئینے کا سا ہر جائی پن بھی تھا۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ ہمارا دل آئینے کی طرح تھا جس میں تمام عالم منعکس ہو رہا تھا۔ یا یہ کہ "ایک عالم" سے مراد اپنی ہی ہستی ہے جو سارے جہان کی طرح پیچیدہ اور گہری اور گوناگوں ہے۔ ہم نے دل کے آئینے میں خود کو دیکھا، گویا ایک عالم کو دیکھ لیا، یا یہ دیکھ لیا کہ ہم خود ایک عالم ہیں، یا اپنا ہی عالم رکھتے ہیں۔ دل ایک آئینہ ہے، اس پر جلا کر دی جائے تو اس میں عالم اور موجوداتِ عالم منعکس ہو جاتے ہیں۔ یہ صوفیوں کا خاص موضوع ہے۔ چناں چہ مولانا روم نے کہا ہے (مثنوی، دفتر اوّل، حصہ دوم):

آں صفائے آئینہ وصفِ دل است
صورتِ بے منتہا را قابل است

(آئینے کی یہ صفائی (کاملین کے) دل کی صفت ہے (ایسا دل) لامتناہی صورتیں قبول کرتا (یعنی اُن کو منعکس کرتا) ہے۔)

قائم نے بھی یہ مضمون باندھا ہے۔ لیکن اُنھوں نے "دل" کی جگہ "حیرت" کا لفظ رکھ کر معنی کو واضح اور محدود کر دیا:

حیرت نے کیا ہے یک جہاں کا جوں آئینہ روشناس مجھ کو

۱۹/۳ شمع کی لَو لرزتی رہتی ہے، یا اگر ہوا چلے تو تھرتھرانے لگتی ہے۔ اس کو شمع کے سر دھننے سے تعبیر کیا ہے۔ پتنگے کی پرواز تیز ہو تو بھی شمع کی لو تھرتھرانے لگتی ہے۔ شعر میں ایک لطیف ابہام ہے۔ "سر دھننا" دو معنی رکھتا ہے، پُر مسرت جذبات سے مغلوب ہو جانا، یا غم کی انتہائی کیفیت میں سر پیٹنا۔ پتنگے نے کیا کہا، کیا درخواست کی، یہ ظاہر نہیں کیا۔ شعر میں اسی طرح کا ابہام ہے جیسا غالب کے اس شعر میں ہے:

کوئی دن گر زندگانی اور ہے اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے

لیکن میر کے شعر میں استفہام و استعجاب (کیا پتنگے نے التماس کیا) کی بنا پر اسرار کی بھی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔

۱۹/۴ وحشی کا بھڑکنا عام ہے، وحشی کا اُداس ہونا شاذ ہے۔ اگر کسی وحشی کو اُداس کیا تو یقیناً اُس کے ساتھ کوئی غیر معمولی زیادتی کی ہوگی۔ اور یہ زیادتی سرد مہری یا بے توجہی نہیں ہو سکتی، کیوں کہ وحشی کی صفت ہی یہ ہے کہ لوگ اُس کی طرف متوجہ ہوں تو وہ بھڑک جاتا ہے۔ لہٰذا اُسے اُداس کرنے کے لیے اُس کے ساتھ کوئی ایسا سلوک کیا ہوگا جو بے مہری اور بے توجہی سے بھی زیادہ قاتل اور دل دکھانے والا ہو۔ "ایسے وحشی" سے معلوم ہوتا ہے کہ اس میں وحشت کے علاوہ اور بھی صفات ہیں، یا شاید وحشت ہی کسی غیر معمولی درجے کی تھی، جیسا کہ اس شعر میں ہے:

پیدا کہاں ہیں ایسے پراگندہ طبع لوگ
افسوس تم کو میر سے صحبت نہیں رہی (دیوانِ دوم)

(۴۰) (۳۶)

ناکامیِ صد حسرت خوش لگتی نہیں ورنہ
اب جی سے گذر جانا کچھ کام نہیں رکھتا کام نہیں رکھتا= مشکل نہیں ہے

۴۰/۱ جان دے دینا کچھ مشکل نہیں، لیکن یہ بھی اچھا نہیں لگتا کہ سیکڑوں حسرتیں ناکام ہو جائیں یا دل میں سیکڑوں حسرتیں لیے ہوئے ناکام رہیں (کیوں کہ اگر مر گئے تو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ناکام ہی ٹھہریں گے۔) انتہا درجے کی ناکامی کے ساتھ ایک عجیب طنطنہ ہے، اور زندگی سے بے پروائی کے ساتھ ساتھ زندہ رہنے کا ولولہ بھی۔ کیوں کہ اگر زندہ رہے تو کیا عجب کہ کوئی حسرت تو پوری ہو جائے۔ ''خوش لگنا'' غالباً فارسی کے ''خوش آمدن'' (پسند آنا) اور ''کام نہیں رکھتا'' فارسی کے ''کارے نہ دارد'' (مشکل نہیں ہے) کا ترجمہ ہے۔ یہ دونوں ترجمے مقبول نہیں ہوئے۔ لیکن ''ناکامی'' اور ''کام نہیں رکھتا'' کی مناسبت خوب ہے۔ شعر میں ایک طنزیہ پہلو بھی ہے کہ ناکامیِ صد حسرت کو پسند نہ کرنے کے باعث زندگی کو موت پر ترجیح دے رہے ہیں، لیکن کوئی ضروری نہیں کہ لمبی زندگی کے باوجود حسرتیں نکل ہی جائیں۔ بل کہ اغلب یہ ہے کہ نہ نکلیں گی۔ بہ ہر حال، یہ پہلو شعر میں خوب ہے کہ جینے کے شوق کے باعث زندگی قبول نہیں کی ہے، بل کہ ایک ضد ہے، ایک غرور ہے، کہ صد حسرتوں کی ناکامی اچھی نہیں لگتی اس لیے زندہ ہیں۔

(۴۱) (۳۷)

۷۰ میں نو دمیدہ بال چمن زاد طیر تھا
پر گھر سے اُٹھ چلا سو گرفتار ہو گیا

۴۱/۱ ''طیر'' اور ''پر'' کی مناسبت دل چسپ ہے۔ اُسلوب اور مضمون دونوں لحاظ سے یہ شعر غالب کے مندرجہ ذیل شعر پر اثر انداز ہوا ہے:

پنہاں تھا دام سخت قریب آشیاں کے
اُڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے

میر نے ''نو دمیدہ بال'' (جس کے پر نئے نئے اُگے ہوں) اور ''چمن زاد'' (جو چمن ہی میں پیدا ہوا ہو، یعنی جنگل کا باسی نہ ہو) کہہ کر گرفتاری کا جواز پیدا کر دیا ہے۔ غالب کے شعر میں عمومی کیفیت ہے، جو اپنا رنگ آپ رکھتی ہے، یعنی گرفتاری کسی مخصوص بدنصیب کی تقدیر نہیں، کسی کا بھی مقدر بن سکتی ہے، میر نے اپنے مضمون کو ذرا بدل کر دو بار اور لکھا ہے:

پچھتائے اُٹھ کے گھر سے کہ جوں نو دمیدہ پر
جانا بنا نہ آپ کو پھر آشیاں تلک (دیوانِ دوم)

برنگ طائر نو پر ہوئے آوارہ ہم اُٹھ کر
کہ پھر پائی نہ ہم نے راہ اپنے آشیانے کی (دیوانِ سوم)

شعر زیر بحث میں خاص بات یہ ہے کہ ''نو دمیدہ بال'' اور ''چمن زاد'' دونوں صفات بہ یک وقت مضبوطی (تازگی،

توانائی) اور کم زوری (نا تجربہ کاری) پر دلالت کرتی ہیں۔ "پر" کا لفظ اشارہ کرتا ہے کہ تازگی اور توانائی پر زور دینا مقصود ہے، لیکن دوسرے معنی کا اشارہ موجود ہے، کہ اس مضبوطی ہی میں کم زوری مضمر تھی۔ "بال" اور "پر" میں ضلع کا ربط ہے۔

(۳۹) **(۲۲)**

گرمی سے میں تو آتشِ غم کی پگھل گیا — راتوں کو روتے روتے ہی جوں شمع گل گیا

ہم خستہ دل ہیں تجھ سے بھی نازک مزاج تر — تیوری چڑھائی تو نے کہ یاں جی نکل گیا

گرمیٔ عشق مانعِ نشوونما ہوئی — میں وہ نہال تھا کہ اُگا اور جل گیا

ہر ذرہ خاک تیری گلی کی ہے بے قرار — یاں کون سا ستم زدہ ماٹی میں رُل گیا

۲۲/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس میں "راتوں" اور "روتے" کی تجنیس کے علاوہ کوئی خاص بات نہیں۔

۲۲/۲ عاشق کی نازک مزاجی پر قائم چاند پوری کا یہ شعر بہت خوب ہے:

بے دماغی سے نہ واں تک دل رنجور گیا — مرتبہ عشق کا یاں حُسن سے بھی دُور گیا

لیکن قائم کا دوسرا مصرع پوری طرح کارگر نہیں، مصرعِ اولیٰ میں بات تقریباً مکمل ہو جاتی ہے۔ میر کے زیرِ بحث شعر میں نکتہ یہ ہے کہ اپنی خستہ دلی اور بدحالی اور عجز کو، جس کی وجہ سے معشوق کی چڑھی ہوئی تیوری دیکھتے ہی جان نکل جاتی ہے، نازک مزاجی سے تعبیر کیا ہے، یعنی اپنی نازک مزاجی بھی ثابت کر دی ہے۔ اور معشوق کا احترام بھی ملحوظ رکھا ہے۔ ورنہ پہلا مصرع پڑھ کر گمان گذرتا ہے کہ معشوق کی توہین کی جا رہی ہے اور یہ دعوا کیا جا رہا ہے کہ تم نازک مزاج ہو گے تو ہو گے، ہم تم سے بھی بڑھ کر ہیں۔ آتش نے یہ مضمون میر سے براہِ راست مستعار لیا ہے، لیکن اُن کا لہجہ نہ متین ہے نہ طنزیہ۔ اُن کے یہاں میر کی طرح کی باریکی بھی نہیں۔ صاف صاف بات کہہ دی ہے:

غرورِ عشق زیادہ غرورِ حُسن سے ہے — ادھر تو آنکھ پھری دم اُدھر روانہ ہوا

"دم روانہ ہوا" کس قدر مضحکہ خیز ہے، اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔

۲۲/۳ غالب نے اس مضمون کو بہت بہتر انداز میں کہا ہے:

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی — ہیولیٰ برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

غالب کا انداز پُر اسرار اور مفکرانہ ہے۔ دوسرے مصرع میں ایک نازک تمثیل بیان ہوئی ہے، میر کا شعر ان صفات سے خالی ہے۔ لیکن دوسرے مصرعے کا ڈرامائی انداز خوب ہے۔ اُگتے ہی جل جانے کا پیکر بھی خوب ہے۔ اس پیکر کو دیوانِ اوّل ہی میں میر نے یوں بھی باندھا ہے:

مت کر زمینِ دل میں تخمِ امید ضائع — بوٹا جو یاں اُگا ہے سو اُگتے ہی جلا ہے

شعر زیرِ بحث میں نکتہ یہ ہے کہ گرمی کے بغیر پودے کا اُگنا محال ہے، لیکن گرمی اگر زیادہ ہو تو بیج مر جاتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ نیا پودا اگر پانی کی کثرت سے مر جائے تو اُس کو پودے کا جل جانا کہتے ہیں۔ لہٰذا اشارہ یہ ہے کہ گرمیٔ عشق

کی بنا پر کثرت گریہ ہوئی، اس کثرت نے پودے کی موت کا سامان کر دیا۔

غالب کے شعر اور شعر زیر بحث پر مفصل گفت گو کے لیے "شعر، غیر شعر، اور نثر" ملاحظہ ہو۔

۲۲/۴ روشنی کا زاویہ بدلنے کے ساتھ ساتھ ذرے کی چمک گھٹتی بڑھتی ہے، ذرے کی چمک میں جھلملاہٹ کی بھی کیفیت ہوتی ہے، اس بنا پر ذرے کو بے قرار فرض کیا ہے۔ ذرے کی بے قراری کی دو وجہیں ہو سکتی ہے، یا تو ذرہ اس ستم زدہ کے غم میں بے قرار ہے۔ جو معشوق کی گلی میں آ کر (یا مر کر) مٹی میں لتھڑ گیا، یا پھر اس وجہ سے بے قرار ہے کہ عاشق ستم زدہ جب مٹی میں لتھڑا تو اس کی بے قراری ذروں کو بھی منتقل ہو گئی۔ دوسری تعلیل بہتر ہے۔ "رل گیا" کا لفظ خوب ہے اور شعر کو عام زندگی سے قریب کرتا ہے۔ لیکن غالب اس مضمون کو بہت آگے لے گئے ہیں:

جب بہ تقریب سفر یار نے محمل باندھا تپش شوق نے ہر ذرے پہ اک دل باندھا

فراق صاحب نے حسب معمول میر کا مضمون پست کر دیا ہے۔ جو کہ کوے دوست سے تخاطب غیر ضروری اور بے اثر ہے:

دل جلے روئے ہیں شاید اس جگہ اے کوے دوست خاک کا اتنا چمک جانا ذرا دشوار تھا

(۲۳) (۴۰)

۷۵ ملا ہے خاک میں کس کس طرح کا عالم یاں نکل کے شہر سے ٹک سیر کر مزاروں کا

۲۳/۱ اس مضمون کو اور جگہ بھی باندھا ہے:

زیر فلک بھلا تو رووے ہے آپ کو میر کس کس طرح کا عالم یاں خاک ہو گیا ہے (دیوانِ اوّل)

کیا ہے عشق عالم کش نے کیا ستھراؤ لوگوں کا نکل چل شہر سے باہر نظر کر ٹک مزاروں پر (دیوانِ پنجم)

لیکن شعر زیر بحث میں "خاک میں ملنا" کی ذو معنویت پورا لطف دے رہی ہے۔ ناسخ نے اس مضمون کو غیر ضروری عقلیت دینے کی کوشش کی ہے۔ اُن کا شعر میر کے تینوں شعروں سے کم تر ہے:

کر چکے اقلیم وحشت میں بہت جوش و خروش چند مدت عالم شہر خموشاں دیکھیے

عالم شہر خموشاں دیکھنے کے لیے معقول وجہ نہیں بیان کی، اگر چہ اس مضمون کو برتنے کے لیے ناسخ نے جواز یہی ڈھونڈا تھا کہ سیر مزارات کی کوئی عقلی وجہ بیان کی جائے۔ بہ ہر حال "خروش" کا لفظ "خموشاں" کی مناسبت سے اچھا ہے یعنی اگر "شہر خموشاں" کو اُس کے لغوی معنی میں لیا جائے۔ ("سیر" میر کے زمانے میں اکثر مذکر استعمال ہوتا تھا۔) ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ شہروں میں تو طرح طرح کا عالم ہوتا ہے، لیکن یہ دیکھنے کے لیے کہ کون کون سے عالم خاک میں مل گئے، یا ان عالموں کا انجام کیا ہوتا ہے۔ مزارات کی سیر ضروری ہے۔ یعنی عالم کو دیکھیے شہروں میں، اور اُن کا انجام دیکھیے مزارات میں، شہر سے نکلنے کی تلقین بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ شہروں کے مزارات پر تو چہل پہل ہوتی ہے، یا پھر یہ کہ شہر کے ماحول میں مزارات کا پُر اسرار اور پُر درد ماحول پوری طرح نہیں کھلتا، اس لیے شہر سے نکلنا ضروری ہے۔ پرانے زمانے میں

مقبرے اکثر بستی کے باہر ہوتے بھی تھے۔

(۴۴)

(۴۳)

دل سے شوق رخ نکو نہ گیا ۔ جھانکنا تاکنا کبھو نہ گیا
ہر قدم پر تھی اس کی منزل لیک ۔ سر سے سودائے جستجو نہ گیا
سب گئے ہوش و صبر و تاب و تواں ۔ لیکن اے داغ دل سے تُو نہ گیا
سبحہ گرداں ہی میر ہم تو رہے ۔ دست کوتاہ تا سبو نہ گیا

۴۴/۱ دیوانِ دوم کے ایک شعر میں اسی مضمون کو ذرا کم کر کے کہا ہے:

جوانی دوانی سنا کیا نہیں ۔ حسینوں کا ملنا ہی بھایا ہمیں

شعر زیر بحث میں ہوس ناکی سے لطف اندوزی کے برملا اظہار کے علاوہ خود پر ایک لطیف طنز بھی ہے جو اس شعر کو اس طرح کے اور اشعار سے ممتاز کرتا ہے۔ آتش نے اس مضمون میں ایک نیا پہلو پیدا کیا ہے، لیکن اس میں کم زوری یہ ہے کہ "نظارے کا لپکا" رکھنے کے باوجود دل اب تک سلامت ہے۔ بہ ہر حال محاورے کی برجستگی کے باعث آتش کا شعر اچھا خاصا ہو گیا ہے:

آتش ان سے نہیں نظارے کا لپکا چھٹتا ۔ میری آنکھوں پہ ہے شاید کہ مرا دل بھاری

اس کے برخلاف، حالی کا "لپکا" ان کے مزاج کا آئینہ دار ہے:

ذوق سب جاتے رہے جز ذوقِ دید ۔ اک یہ لپکا دیکھیے کب جائے گا

ملاحظہ ہو ۵/۴ اور ۴۴/۱ اس مضمون پر ذیل کا شعر بھی دل چسپی سے خالی نہیں، اسے جناب مالک رام نے، اور ان کے اتباع میں جناب عرشی نے غالب سے منسوب کیا ہے:

پیری میں بھی کمی نہ ہوئی تاک جھانک کی ۔ روزن کی طرح دید کا آزار رہ گیا

میر کے زیر بحث شعر میں نکتہ یہ بھی ہے کہ تاکنے جھانکنے کی عادت کبھی نہ گئی۔ یعنی اُس زمانے میں بھی، جب کسی محبوب سے دل لگا ہوا تھا اور عشق طاری تھا، اُس وقت بھی نظر بازی ترک نہ کی، دوسرے حسینوں کو للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے رہے۔

۴۴/۲ جب خدا، یا معشوق ہر جگہ موجود تھا تو اُسے حاصل کیوں نہ کر لیا، سر میں جستجو کا سودا پھر بھی کیوں باقی رہا؟ اس سوال کا جواب نہ فراہم کر کے شعر میں ایک دل چسپ تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ کئی جواب ممکن ہیں۔ مثلاً ایک تو یہ کہ دراصل ہمیں کسی کی تلاش ہی نہ تھی، بس یوں ہی آوارہ پھرنا ہماری زندگی کا مقصد تھا۔ اگر خدا (یا معشوق) کو پا لیتے تو پھر اُسی کے ہو کر رہ جانا پڑتا، اور یہ ٹھہراؤ ہمارے مزاج کے منافی تھا۔ یا یہ کہ اس بات کی خبر بہت دیر میں لگی کہ وہ ہر جگہ موجود تھا۔ ہم بے خبری میں در بہ در پھرتے رہے۔ یا یہ کہ ہر قدم پر، ہر جگہ، ہم نے اُسے دیکھا ضرور، لیکن یقین نہ آیا کہ وہ اتنی آسانی سے مل سکتا ہے۔ اس لیے ہم تا عمر سرگرداں رہے۔ یا پھر یہ کہ ہر قدم پر اُس کی منزل تو تھی، لیکن ہماری منزل وہ نہ تھا، ہم تو کسی اور چیز کی

(مثلاً خودا پنی) تلاش میں تھے۔ دوسرے اور تیسرے مضمون سے ایک نیا مضمون پیدا ہوتا ہے۔ جس کو دیوانِ دوم میں بڑی خوبی سے نظم کیا ہے:

عجب کی جگہ ہے کہ اس کی جگہ ہمارے تئیں ہی بناتے ہیں لوگ

ملاحظہ ہو ۸۸/۱۔

۲۴/۳ شعر میں نکتہ یہ ہے کہ صبر، تاب، تواں، یہ چیزیں تو جانے والی ہیں ہی، اور داغ کی صفت یہ ہے کہ وہ جاتا نہیں، لیکن ان سب کو سرائے دل میں مقیم فرض کیا ہے، یا دل پر حملہ آور فرض کیا ہے اور شکایت کی ہے یا حیرت کی ہے، یا محبت سے کہا ہے کہ جب سب مقیم چلے گئے تو اے داغ تو کیوں نہ گیا۔ اسی مضمون کو تقریباً انھی الفاظ میں دیوانِ اوّل ہی میں یوں کہا ہے:

سب گئے ہوش و صبر و تاب و تواں دل سے اک داغ ہی جدا نہ ہوا

اُوپر جو شعر نقل ہوا وہ میر کو اس قدر پسند تھا کہ اس کو انھوں نے دیوانِ دوم کی ایک غزل میں بعینہ درج کیا ہے، لیکن غزل غیر مردف ہے، یعنی اس میں "نہ ہوا" ردیف نہیں ہے، بل کہ اس قافیے "دیا"، "بلا" وغیرہ ہیں۔ حالی کا شعر جو ۲۴/۱ پر نقل ہوا، شعر زیر بحث سے متاثر معلوم ہوتا ہے۔ میر کے شعر میں رضی الدین نیشاپوری کی اس رباعی کی خفیف سی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے، لیکن رضی الدین نیشاپوری کے یہاں وہ بے ساختگی اور کیفیت نہیں جو میر کے یہاں ہے:

دوش اے زدہ نور رخ تو راہ سحر
در مجلس غم بدیم تا گاہ سحر
صبر و خرد و جملہ حریفاں رفتند
من ماندم و آب دیدہ و آہ سحر

(اے تو، تیرے منھ کے نور نے صبح پر ڈاکہ ڈال کر اُس کو لوٹ لیا، مَیں صبح کے آنے کے وقت تک مجلس غم میں بیٹھا رہا۔ میرا صبر، میری عقل میرے تمام دوست چلے گئے، صرف مَیں رہ گیا اور آنکھ کے آنسو اور آہِ سحر)۔

رضی نیشاپوری کے یہاں یہ نکتہ ضرور دل چسپ ہے کہ معشوق نے صبح کو راستے ہی میں لوٹ کر تباہ کر دیا، اس لیے صبح ہوئی ہی نہیں، مَیں بیٹھا صبح کا انتظار کرتا رہ گیا۔ اب ان دونوں کے سامنے فیض کو رکھیے، دیکھیے اُردو غزل کا سلسلہ کہاں سے کہاں تک پہنچتا ہے:

تری کج اَدائی سے ہار کے شب انتظار چلی گئی مرے ضبط حال سے روٹھ کر مرے غم گسار چلے گئے

۲۴/۴ ظالم اور بے انصاف شخص کو "دراز دست" کہتے ہیں اور گناہ ایک طرح کا ظلم ہے۔ یعنی گناہ کرنے کے لیے "دست دراز" (لمبا ہاتھ) درکار ہوتا ہے۔ اس محاورے سے فائدہ اُٹھا کر اپنے ہاتھ کو "کوتاہ" کہا ہے۔ یعنی ہاتھ ہی اتنا لمبا نہ تھا کہ اُس کو بڑھا کا سبو اُٹھا لیتے، تسبیح سامنے کی چیز ہے، اسے اُٹھا کر پھراتے رہے!

(۴۲) **(۲۵)**

۸۰ یک قطرہ خون ہو کے پلک سے ٹپک پڑا قصہ یہ کچھ ہوا دل غفراں پناہ کا

غفراں پناہ = جو خدا کی بخشائش کی پناہ میں ہو یعنی بہت نیک شخص

$\frac{۲۵}{۱}$ ''یہ کچھ'' کا صرف یہاں اتنا ہی برجستہ ہے جتنا $\frac{۱۵}{۵}$ میں ہے، پہلے مصرع کا صوتی پیکر بھی خوب ہے اور ''ٹپ '' سے ٹپک پڑنے کا احساس پیدا کرتا ہے۔''غفراں پناہ'' کہ کر دل کی معصومیت اور بے گناہی کس خوبی سے ظاہر کی ہے۔ ''یک قطرہ خون'' سے مراد ''بس بالکل ایک بوند خون'' بھی ہو سکتا ہے، جیسے ''یک بیاباں تنہائی'' کے معنی ہیں ''بہت زیادہ تنہائی''، مضمون دردانگیز ہے، لیکن لہجہ خوش طبعی کا ہے، کمال کا شعر کہا ہے۔

ممکن ہے ''غفراں پناہ'' طنزاً کہا ہو۔اس طنز کے دو پہلو ہیں۔(۱) دل اپنی معصومیت اور بے گناہی کے باوجود خون ہونے پر مجبور ہوا۔(۲) دنیا سے گذرنے پر تو دل کو خدا کی بخشائش کی پناہ ملی، لیکن اس دنیا میں اسے کوئی پناہ نہ تھی۔وہ غموں اور مایوسیوں کی زد میں تھا، یہاں تک کہ وہ خوں ہو گیا۔لہٰذا اُس کی غفراں پناہی اُسے اس دنیا میں کوئی امان نہ دے سکی۔لہجے میں کائنات کے نظام کے خلاف ایک طرح کی حقارت ہے، کہ یہ کیا انصاف ہے اور کیا نظام ہے جہاں اچھوں کا حال اتنا بُرا ہوا ہے۔

ایک پہلو اور بھی ہے۔عام طور پر تو عشق کو گناہ اور عاشق کو گناہ گار فرض کرتے ہیں۔پھر بھی دل کو معصوم اور ''غفراں پناہ'' کہا، گویا اُس نے اتنے دکھ اُٹھائے تھے کہ گناہ عشق کی تلافی ہو گئی۔بنیادی طور پر شعر میں شورش ہے، لیکن معنی آفرینی بھی موجود ہے۔میرؔ ہمارے واحد شاعر ہیں جو کیفیت اور معنی آفرینی، شورش اور معنی آفرینی، پر پوری طرح قادر ہیں۔غالبؔ کے یہاں کیفیت بہت کم ہے۔ہاں بقیہ چیزوں میں وہ میرؔ کے ہم پلہ ہیں۔

(۴۵) **(۲۶)**

کئی دن سلوک وداع کا مرے درپئے دل زار تھا کبھو درد تھا کبھو داغ تھا کبھو زخم تھا کبھو وار تھا

سلوک = طریقہ، معاملہ
وار = چوٹ

دم صبح بزم خوش جہاں شب غم سے کم نہ تھی مہرباں کہ چراغ تھا سو تو دود تھا جو پتنگ تھا سو غبار تھا

یہ تمھاری ان دنوں دوستاں مژہ جس کے غم میں ہے خوں چکاں وہی آفت دل عاشقاں کسو وقت ہم سے بھی یار تھا

نہیں تازہ دل کی شکستگی یہی درد تھا یہی خستگی اسے جب سے ذوق شکار تھا اسے زخم سے سروکار تھا

$\frac{۲۶}{۱}$ غالبؔ نے اس مضمون کو کمال بلاغت سے اُدا کیا ہے:

دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز پھر ترا وقت سفر یاد آیا

لیکن میرؔ نے ''سلوک'' کا لفظ بھی غضب رکھا ہے، کیوں کہ ''سلوک'' کے معنی ''مہربانی''، ''نیکی'' اور ''سکون'' بھی ہوتے ہیں۔دوسرے مصرعے کے چاروں لفظ مراعات النظیر کا اچھا نمونہ ہیں۔تضاد کی بھی اچھی کیفیت ہے: کبھی درد

تھا تو کبھی صرف داغ، جس کا خود تکلیف دہ ہونا ضروری نہیں۔ کبھی زخم تھا تو کبھی محض چوٹ، جس سے زخم کا بننا ضروری نہیں۔ علاوہ بریں غالب کے شعر میں وداع کے وقت اور اُس کے بعد کا حال ہے، لیکن میر کے یہاں قبل وداع، وداع اور بعد وداع تینوں زمانے موجود ہیں۔ یعنی ''درد'' تو خوف جدائی کا تھا، ''زخم'' جدائی کا ہے، اور یہ نتیجہ ہے۔ اُس وار کا جو جدائی نے لگایا ہے، اور ''داغ'' اس زخم کا ہے جو جدائی میں لگا تھا اور اب (جدائی کے بعد) خشک ہو کر داغ ہو گیا ہے۔

۲۶/۲ دوسرے مصرع میں مراعات النظیر پھر دل چسپ ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ دھواں بھی چراغ کا حصہ ہی ہوتا ہے اور پتنگے اور غبار میں اُڑنے کی صفت مشترک ہے، شب غم کی صفات بھی خوب بیان کی ہیں، پیکروں میں بصری رنگ ہے اور بیان میں کنائے سے کام لیا ہے، غالب نے اس شعر کے مضمون کو اپنے ''اے تازہ واردان'' والے قطعے کے آخری اشعار میں بہت خوبی سے نظم کیا ہے۔ میر کا شعر ان کے برابر نہیں، لیکن اوّلیت کا شرف میر کو ضرور ہے۔ ''مہرباں'' کا لفظ بھی میر نے خوب لکھا ہے، کیوں کہ بہ ظاہر تو یہ خطابیہ ہے (اے مہرباں، دم صبح بزم خوش جہاں شب غم سے کم نہ تھی) لیکن ''مہرباں'' شب غم کی صفت بھی ہو سکتا ہے (بزم خوش جہاں، شب غم سے کم مہرباں نہ تھی۔) اگر خطابیہ فرض کیا جائے تو شعر کا لہجہ مکالماتی، حزنیہ اور باوقار ٹھہرتا ہے، اگر ''مہرباں'' کو صفت مانا جائے تو حزن میں ایک طنزیہ رنگ بھی در آتا ہے اور لہجہ خود کلامی کا ہو جاتا ہے۔ ایک کنایہ یہ بھی ہے کہ شہروں میں صبح کا منظر اکثر یہ ہوتا ہے کہ گھروں سے چولھا جلنے کا دھواں اُٹھتا ہے اور سڑکوں پر جھاڑو لگنے کی وجہ سے غبار رہتا ہے، لہٰذا مراد یہ ہوئی کہ بزم جہاں کی چہل پہل کا آغاز بھی شب غم کی طرح دھوئیں اور غبار سے آلودہ ہوتا ہے۔ ''بزم خوش جہاں'' میں ''خوش'' طنزیہ ہے یعنی وہ بزم جسے ''اچھی'' محفل کہا جاتا ہے، صبح ہوتے ہوتے شب غم کا ہی منظر پیش کرتی ہے، دوسرا پہلو یہ ہے کہ بزم خوش بہ ہر حال اتنی اچھی تو ہے ہی کہ اس کا انجام چاہے شب غم سا ہوتا ہو۔ اس کا شباب تو چہل پہل والا ہو سکتا ہے۔ لیکن جو شباب اتنے دردناک انجام کو پہنچے اُس کی خوبی کیا اور اُس کا رنگ و آہنگ کیا۔ بالآخر سب ایک ہیں، شب غم ہو یا بزم مسرت، دونوں ایک ہی ہیں۔

۲۶/۳ شعر میں عجب طرح کا کنایہ رکھ دیا ہے۔ ایک مفہوم تو یہ ہے کہ معشوق نے پہلے ہم سے دوستی کا ڈھونگ رچایا، پھر ہم کو چھوڑ کر دوسرے دوستوں کو گرفتار کیا، لیکن ''غم میں'' سے اشارہ یہ بھی نکلتا ہے کہ معشوق اب اس دنیا میں نہیں ہے، یا اگر ہے بھی تو سب کو چھوڑ کر کہیں روپوش ہو گیا ہے۔

۲۶/۴ مصرع ثانی میں پہلا ''اُسے'' معشوق کے بارے میں ہے۔ دوسرا ''اِسے'' دل کی طرف اشارہ کرتا ہے، معشوق اور دل کا رشتہ ازلی اور ابدی ہے، معشوق کی صفت ہی یہ ہے کہ اُسے شوق شکار ہو۔ جسے شوق شکار نہیں۔ وہ معشوق نہیں، اور دل کی بھی صفت یہ ہے کہ وہ زخم خوردہ ہو، دونوں اپنی اپنی صفت (یعنی اپنی فطرت) سے مجبور ہیں۔

(۲۷)　　(۳۶)

۸۵ دل کی آبادی کی اس حد ہے خرابی کہ نہ پوچھ　　جانا جاتا ہے کہ اس راہ سے لشکر نکلا

۲۷/۱ تشبیہ کی ندرت اور سادگی اپنی مثال آپ ہے۔ پرانے زمانے میں جب فوج حرکت میں ہوتی تھی تو اپنی رسد قرب

وجوار سے حاصل کرتی تھی۔ ایسی صورت میں، کسی جگہ سے فوج کا گذر جانا (چاہے وہ اپنے ہی بادشاہ کی فوج کیوں نہ ہو) تاراجی اور تباہی کا مترادف تھا۔ ''آبادی'' کا لفظ بھی خوب ہے، کیوں کہ فوج کے گذران کے بعد اُس جگہ کے باشندے یا تو بدحال ہوتے تھے یا منتشر اور پراگندہ۔ ''جانا جاتا ہے'' کے دو معنی ہیں: ''صاف معلوم ہوتا ہے''۔ یعنی دل کی حالت دیکھ کر صاف پتہ چلتا ہے کہ کوئی لشکر ادھر سے گذرا ہے۔ دوسرے معنی ہیں: ''ایسا لگتا ہے''، یعنی دل کی تباہی اسی درجے کی ہے جو اس وقت ہوئی جب کوئی لشکر اس پر سے گذرتا۔ اس طرح کے تمام اشعار میں ''دل'' کو ''شہر دلی'' کا استعارہ بھی فرض کر سکتے ہیں۔ اس بات کو میر نے مندرجہ ذیل شعر میں واضح کر کے لکھا ہے:

دیدۂ گریاں ہمارا نہر ہے دل خرابہ جیسے دلی شہر ہے (دیوان پنجم)

میر نے اس مضمون کو بار بار برتا ہے، لیکن جو برجستگی شعر زیر بحث (خاص کر اس کے مصرع ثانی) میں آگئی ہے، پھر حاصل نہ ہوئی:

دل کی ویسی ہے خرابی کثرتِ اندوہ سے جیسے رہ پڑتا ہے دشمن کا کہیں لشکر بہت (دیوان دوم)

صاف سارا شہر اس انبوہ خط میں لٹ گیا کچھ نہیں رہتا ہے واں جس راہ ہو لشکر چلے (دیوان دوم)

خرابی دل کی کیا انبوہ درد و غم سے پوچھو ہو وہی حالت ہے جیسے شہر لشکر لوٹ جاتا ہے (دیوان دوم)

ان سب سے بہتر، اور بلیغ تر انداز میں، لشکر کا نام لیے بغیر اس مضمون کو دیوانِ اول ہی میں یوں باندھا ہے۔

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

کلیم ہمدانی کا نہایت عمدہ شعر ہے۔

کلیم از دست بیداد کہ نالم
بہ کشت من گذار لشکر افتاد

(اے کلیم، مَیں کس کے دست بیداد کے خلاف نالہ کروں؟ میری کھیتی پر سے تو لشکر گذر گیا۔)

اغلب ہے کہ میر نے اپنا بنیادی مضمون اسی شعر سے مستعار لیا ہو۔ کلیم ہمدانی کے شعر کی قوت اس بات میں ہے کہ متکلم پر ظلم کرنے والے بے شمار ہیں۔ ایک پورا لشکر ہے جو اس کی کھیتی کو روندتا ہوا گذر گیا، پھر وہ کس کے ظلم کا شکوہ کرے؟ کوئی ایک شخص تو ظالم ہے نہیں۔ اس میں نکتہ یہ بھی ہے کہ ایک شخص واحد بھی ہے جو ظالم تھا، یعنی سردار لشکر یا بادشاہ لشکر، لیکن اس کے خلاف فریاد ہو نہیں سکتی، یا متکلم کو فریاد کا یارا نہیں۔ میر کے شعر میں ڈراما زیادہ ہے اور مصرع اولی کے انشائیہ انداز میں مصرع ثانی کے بیانیہ استعاراتی انداز نے لطف دوبالا کر دیا ہے۔ ''جانا'' اور ''جاتا'' کا ضلع بھی اپنی جگہ خوب ہے۔

(۲۸) (۲۸)

اس کا خرام دیکھ کے جایا نہ جائے گا اے کبک پھر بحال بھی آیا نہ جائے گا بحال آنا=ہوش میں آنا

اب دیکھ لے کہ سینہ بھی تازہ ہوا ہے چاک پھر ہم سے اپنا حال دکھایا نہ جائے گا

ہم بے خودانِ محفلِ تصویر اب گئے آئندہ ہم سے آپ میں آیا نہ جائے گا آپ میں=ہوش میں

۲۸/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن "آیا" اور "جایا" کی رعایت دل چسپ ہے۔

۲۸/۲ شعر کی واقعیت قابلِ لحاظ ہے، خاص کر اس نقطۂ نظر سے کہ جس چیز کا بیان کر رہے ہیں (سینے کا چاک ہونا) وہ خود غیر واقعی ہے، لیکن طرزِ بیان روزمرہ زندگی کا ہے۔ سینہ ابھی ابھی چاک ہوا ہے۔ آ کر دیکھ جاؤ۔ کچھ دیر کے بعد ہم ہوش ہی میں نہ ہوں گے، یا شاید مر چکے ہوں گے، یا شاید سینے کے زخم کے عادی ہو چکے ہوں گے۔ ابھی نیا نیا معاملہ ہے اس لیے زخم کو دکھانے کا شوق ہے، کل کو یہ بھی نہ ہوگا۔ ایسے طرزِ بیان کی روشنی میں مغربی نقادوں کا تصورِ واقعیت (جس کا الٹا سیدھا نقشہ حالی نے عام کرنا چاہا تھا) بے معنی اور بے اثر معلوم ہوتا ہے۔

۲۸/۳ کہا جاتا ہے کہ میر کا کلام "آہ" ہے، اور سودا کا کلام "واہ" ہے۔ میں اس قسم کی تعلیمات کو غیر تنقیدی سمجھتا ہوں، لیکن محمد حسن عسکری نے "آہ" کو صوفیوں کی اصطلاح بتایا ہے اور لکھا ہے کہ اس سے مراد رنج و غم اور یاس نہیں، بل کہ "علامت کمالِ عشق و درد، کہ زبان جس کے بیان سے قاصر ہو" یقیناً ایسا ہی ہوگا، لیکن میر اور سودا کی انفرادیت کا تعین ان اصطلاحوں کے ذریعہ نہیں ہو سکتا، کیوں کہ وہ "آہ" جس کو عسکری صاحب علامتِ کمالِ عشق و درد سے تعبیر کرتے ہیں، میر کے علاوہ دوسرے شعرا کے یہاں بھی ہو سکتی ہے۔ عملی طور پر ان دونوں شعرا کی انفرادیت (یعنی اُن کے مزاج کی خصوصیت) کا مطالعہ کرنے کے لیے میر کے شعر زیرِ بحث کے سامنے سودا کا شعر رکھیے، زمین تو ایک ہے ہی، قافیہ بھی مشترک ہے، سودا کہتے ہیں:

رخصت ہے باغباں کہ ٹک اک دیکھ لیں چمن جاتے ہیں واں جہاں سے پھر آیا نہ جائے گا

میر کے یہاں جلوۂ معشوق یا ہستیِ معشوق کے سامنے خود کو نابود سمجھنے کی بات ہے۔ تصویر اور اصل میں وجود اور عدم وجود کا رشتہ ہوتا ہے، یعنی اصل تو وجود ہے، اور تصویر اس وجود کی نقل ہے، خود اس میں وجود نہیں، میر خود کو محفلِ تصویر کا ایک فرد سمجھتے ہیں، اور اس محفل میں بھی، جس میں وجود محض تصویر کا حکم رکھتا ہے، وہ بے خود ہیں۔ یعنی معشوق کے وجود کے مقابلے میں ان کا وجود، عدم کے دوسرے درجے میں ہے، سودا، خارجی دنیا کے مشاہدے میں مصروف ہیں، اور جانتے ہیں کہ یہ فرصت بھی چند روزہ ہے۔ یہاں سے اُٹھے تو وہاں پہنچیں گے جہاں سے واپسی نہیں، شعر کا لہجہ طنزیہ ہے۔ طنز کا ہدف باغباں بھی ہے جو کہ اتنی مختصری فرصت بہم پہنچانے میں بھی بخل کرتا ہے اور خود وہ فرصت بھی ہے، جس کا انجام ہمیشہ ہمیشہ کی غیر حاضری ہے۔ سودا کے شعر میں ایک آزاد طنطنہ بھی ہے، کیوں کہ موت کی حقیقت سے خوف یا محزونی کی جگہ موجود دنیا کے مشاہدے سے شغف کا اظہار ہے۔ دونوں شخصیتوں میں ایک جلال ہے۔ ایک وقار ہے، دونوں خود آگاہ ہیں، لیکن میر کی خود آگاہی روحانی اور داخلی ہے، اس کے برخلاف سودا کی خود آگاہی خارجی دنیا کے حوالے سے ہے۔ اس لیے سطحی ہے۔ مابعد الطبیعیاتی اشاروں کی بنا پر میر کا شعر سودا کے شعر سے بہتر ہے۔ ڈرامائی اندازِ کلام دونوں میں مشترک ہے۔ اگر سودا کے یہاں پہلے مصرع میں روزمرہ گفت گو کی بے ساختگی ہے تو میر کے یہاں دوسرے مصرع میں محاورے کی برجستگی ہے۔ رعایتِ لفظی دونوں کے یہاں ہے، میر کے شعر میں "آئندہ" (بہ معنی "آنے والا") "آیا نہ جائے گا" کے ضمن کا لفظ ہے۔ سودا کے

شعر میں "جہاں" ("بہ معنی "دنیا") ضلع کا لطف دے رہا ہے، اور "آیا نہ جائے گا" میں ضلع کا بھی لطف ہے۔ سودا کے یہاں خفیف سا ابہام بھی ہے، کیوں کہ یہ واضح نہیں کیا کہ کہاں جا رہے ہیں، ممکن ہے عدم کو جانے کے بجائے قفس میں قید ہو جانے کی طرف اشارہ ہو۔ ملاحظہ ہو ۴۷/۱۔

(۲۹)

(۴۹)

دھوکا ہے تمام بحر دنیا دیکھے گا کہ ہونٹھ تر نہ ہو گا

۲۹/۱ شعر میں عبرانی پیغمبروں کے لہجے کی جھلک ملتی ہے۔ تنبیہ ہے، لیکن بولنے والا اپنے مخاطب سے بے تعلق نہیں ہے، بل کہ اُس کی بھلائی بُرائی کی فکر رکھتا ہے۔ اسلامی بزرگوں میں حضرت شیخ عبدالقادر جیلانی کے مواعظ کا بھی یہی انداز ہے۔ اسی مضمون کو میر نے یوں بھی ادا کیا ہے:

جہاں کا دریاے بے کراں تو سراب پایان کار نکلا جو لوگ تہ سے کچھ آشنا تھے انھوں نے لب تر کیا نہ اپنا (دیوانِ ششم)

دیوانِ ششم کے شعر میں رعایتیں بہت خوب ہیں (دریا، بے کراں، سراب پایاں (بہ معنی "تہ"، "گہرائی")، تہ، لب (بہ معنی "ساحل") وغیرہ لیکن شعر میں وضاحت اس درجہ ہے کہ مضمون کی خوبی دب گئی ہے، شعر زیر بحث میں لطیف ابہام ہے۔ "بحرِ دنیا" بہ معنی "دنیا، جو سمندر ہے" بھی ہے اور "دنیا کا سمندر، یعنی وہ سمندر جو دنیا میں ہے" بھی۔ موخر الذکر معنی لیے جائیں تو مراد یہ نکلتی ہے کہ "سمندر" بہ معنی سرچشمہ اُمید و سکون ہے۔ یعنی دنیا میں جو اُمید و سکون کے سرچشمے ہیں یعنی وہ جگہیں اور چیزیں جن سے اضطرابِ قلب اور سوزِ دروں رفع ہونے کی اُمید ہو سکتی ہے، وہ سب دھوکا ہیں۔ اصل سمندر (یعنی وہ جگہیں اور چیزیں جن سے پیاس بجھ سکے اور سکونِ قلب حاصل ہو سکے) اس دنیا میں ہے ہی نہیں۔ "دھوکا" کے بھی دو معنی ہیں: ایک تو یہ کہ بحرِ دنیا مثلِ سراب کے ہے۔ جتنا ہی اس کے نزدیک جائیں۔ وہ اُتنا ہی دُور ہوتا جائے گا۔ دوسرے یہ کہ بحرِ دنیا اس معنی میں سراب ہے کہ نظروں کا دھوکا ہے۔ دکھائی دیتا ہے۔ لیکن ہے نہیں۔ "ہونٹ تر نہ ہوگا" میں یہ اشارہ بھی ہے کہ بحرِ دنیا میں غرق تو ہو جاؤ گے، لیکن پیاس پھر بھی نہ بجھے گی۔ "گناہ گار" کو "تر دامن" بھی کہتے ہیں، لہٰذا مراد یہ نکلی کہ بحرِ دنیا میں غوطہ لگانے سے دامن تو تر ہو گا، (یعنی گناہ گار تو ہو گے) لیکن ہونٹ تر نہ ہو گا، یعنی سکون نصیب نہ ہو گا۔ تخاطب کا ابہام بھی بہت خوب ہے۔ اس ایک شعر میں شاعری کی وہ تینوں آوازیں جن کا ذکر ایلیٹ نے کیا ہے، بہ یک وقت سنائی دیتی ہیں۔ (مزید ملاحظہ ہو ۳۹/۱ اور ۳۹/۳) وہ تین آوازیں ہیں (۱) شاعر خود اپنے آپ سے بات کر رہا ہے، (۲) شاعر کسی اور سے مخاطب ہے، اور (۳) کسی اور کی زبان سے گفتگو کر رہا ہے۔ ان آوازوں کو بالترتیب غنائیہ (lyrical) بیانیہ (narrative) اور ڈرامائی (dramatic) بھی کہہ سکتے ہیں۔ میر طاہر وحید نے بھی اس مضمون کو کہا ہے، لیکن اس قدر پھیلا کر، کہ لطف کم ہو گیا:

دیدم آں چشمہ ہستی کہ جہانش نامند
آں قدر آب کز دوست تواں شست نہ داشت

(میں نے اس چشمہ ہستی کو، جسے دنیا کہتے ہیں، دیکھا۔ اتنا پانی بھی نہ تھا کہ ہاتھ دھل سکتا)۔

میؔر نے عجب شور انگیز شعر کہا ہے تقلیل الفاظ بھی غضب کی ہے۔ پھر ہونٹ تر ہونے میں جو معنویت ہے وہ ہاتھ دھونے میں نہیں ہے۔

(۳۰) (۵۲)

۹۰ دل جو تھا اک آبلہ پھوٹا گیا — رات کو سینہ بہت کوٹا گیا

طائرِ رنگِ حنا کی سی طرح — دل نہ اس کے ہاتھ سے چھوٹا گیا

مَیں نہ کہتا تھا کہ منھ کر دل کی اَور — اَب کہاں وہ آئینہ ٹوٹا گیا

دلّی کی ویرانی کا کیا مذکور ہے — یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

میؔر کس کو اب دماغِ گفت گو — عمر گذری ریختہ چھوٹا گیا

۳۰/۱ آبلے میں پانی ہوتا ہے اور دل میں خون، دل کو آبلہ کہنے میں کنایہ یہ ہے کہ رنج و غم کے باعث سارا خون پانی ہو گیا تھا۔ ''اک آبلہ'' میں اشارہ یہ ہے کہ سینے میں بہت سے آبلے تھے اور دل بھی انھی میں سے ایک تھا۔ آبلے میں کھٹک یا دھڑکن نہیں ہوتی، لیکن دل میں دھڑکن ہوتی ہے۔ وہ دل جو آبلہ بن گیا ہو اس میں دل کی اصل صفت باقی نہیں رہی، اس لیے اُس کا پھوٹ کر بہہ جانا ہی ٹھیک ہے۔ سینہ کوٹا گیا کہہ کر دل کے پھوٹ بہنے کا جواز بھی فراہم کر دیا ہے۔

ضامن علی جلاؔل نے بھی آبلے کی طرح دل کے پھوٹ بہنے کا مضمون اچھا کہا ہے:

کیا جانوں دل کا حال کہ فرقت میں بہ گئے — بہتیرے آبلے مرے سینے سے پھوٹ کر

جلاؔل کے یہاں الفاظ کی کثرت نہ ہوتی تو شعر اور بھی اچھا ہوتا۔

۳۰/۲ فارسی میں رنگ کو طائر سے تشبیہ دیتے ہیں، کیوں کہ رنگ کے غائب ہو جانے یا ہلکا پڑ جانے کو ''رنگ پریدن'' (رنگ اُڑنا) کہتے ہیں۔ اُردو میں بھی ''رنگ اُڑنا'' مستعمل ہے۔ دل کو بھی طائر سے تشبیہ دیتے ہیں۔ شعر زیر بحث میں ''نہ'' تنبیہ اور تاکید کے لیے ہے۔ مراد یہ ہے کہ جس طرح طائر رنگِ حنا معشوق کے ہاتھ سے اُڑ کر واپس نہیں آتا، اُسی طرح میرا دل بھی بس اُس کے ہاتھ سے چھوٹا تو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے گیا۔ ''گیا'' کثیر المعنی ہے، یعنی ''تباہ ہوا''، ''مر گیا''، ''غائب ہو گیا''، ''بے نام و نشاں ہو گیا'' سب معنی موجود ہیں۔ دل جب تک معشوق کے ہاتھ میں رہے، ٹھیک ہے۔ ایک بار چھوٹ گیا تو اُس کا کچھ ٹھکانا نہیں کہ کہاں تباہ ہو، کہاں مرے۔ دوسرے مصرعے کی نثر یوں ہو گی: ''دل اس کے ہاتھ سے چھوٹا نہ (اور) گیا'' دل میں چوں کہ خون ہوتا ہے اس لیے اس کو طائر رنگ حنا کہنا بھی پُر لطف ہے۔

۳۰/۳ شعر کا مخاطب معشوق بھی ہو سکتا ہے اور متکلم بھی۔ معشوق سے کہتے ہیں کہ میرا دل آئینے کی طرح تھا، یعنی تو اس میں اپنا منھ دیکھ کر اپنی تزئین کر سکتا تھا، یعنی اس میں اپنی حقیقت اور اپنا حُسن دریافت کر سکتا تھا۔ لیکن تُو نے دل کی طرف منھ نہ کیا، اور اب وہ آئینہ ٹوٹ چکا ہے (یعنی دل میں صفا باقی نہیں رہ گئی، یا دل میں تابِ عشق نہ رہی) اگر متکلم خود مخاطب ہے تو معنی یہ نکلے کہ تیرا دل آئینے کی طرح تھا، جس میں تیری حقیقت جلوہ گر تھی (یا تمام حقائق جلوہ گر تھے)۔ تُو نے دل کی طرف منھ نہ کیا۔ اپنی حقیقت سے بے خبر رہا۔ اور اب وہ آئینہ ٹوٹ چکا ہے۔ ''نہ'' اس شعر میں بھی تاکیدی ہے۔ نثر

یوں ہوگی: "میں کہتا نہ تھا کہ دل کی اور منھ کر"۔

۳۰/۴ ملاحظہ ہو ۲۷/۱ مصرع اولیٰ میں "کیا مذکور ہے" برجستگی اور ایجاز کے اعتبار سے ۱۳/۱ کے "القصہ" کا ہم پلہ ہے۔

۳۰/۵ شعر کو تخلیقی اظہار کہتے ہیں لیکن میر نے اس مضمون کو ترقی دے کر یہ کہا ہے کہ شاعر کی اصلی گفت گو اُس کی شاعری ہے۔ یہ گفت گو اظہارِ حال کے لیے بھی ہے اور اِخفائے حال کے لیے بھی۔ اس بات کو دیوانِ اوّل ہی میں یوں ظاہر کیا ہے:

کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا سو ٹھہرا ہے یہی اب فن ہمارا

شعرِ زیرِ بحث میں "ریختہ" (بہ معنی "گرا ہوا، پڑا ہوا") اور "چھوٹا گیا" میں ضلع کا لطف ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۶/۱۔ میر کے مندرجہ ذیل شعر کو بھی ذہن میں لائیے:

گفت گو ریختے میں ہم سے نہ کر یہ ہماری زبان ہے پیارے

اب ایک پہلو یہ پیدا ہوتا ہے کہ "ریختہ" بہ معنی "زبانِ ریختہ" فرض کریں تو شعرِ زیرِ بحث کے ایک معنی یہ بھی نکلتے ہیں کہ ہم نے اب زبانِ ریختہ میں گفت گو کرنا چھوڑ دیا ہے، یعنی مدت ہوگئی ہم اپنی زبان ہی بھول گئے ہیں۔

(۳۱) (۵۴)

۹۵ اے دوست کوئی مجھ سا رُسوا نہ ہوا ہوگا دشمن کے بھی دشمن پر ایسا نہ ہوا ہوگا

ہے قاعدۂ کلی یہ کوے محبت میں دل گم جو ہوا ہوگا پیدا نہ ہوا ہوگا کلی = عام، جو ہر جگہ اور ہر صورت میں صحیح ہو۔

اس کہنہ خرابے میں آبادی نہ کر منعم یک شہر نہیں یاں جو صحرا نہ ہوا ہوگا منعم = دولت مند، فیاض

صد نشترِ مژگاں کے لگنے سے نہ نکلا خوں آگے تجھے میر ایسا سودا نہ ہوا ہوگا آگے = پہلے

۳۰/۱ شعر معمولی ہے، لیکن اس میں تھوڑا پیچ ہے۔ دشمن کا دشمن تو دوست ہوتا ہے، اس لیے "دشمن کے بھی دشمن پر ایسا نہ ہوا ہوگا" کے معنی ہوں گے "دوست پر بھی ایسا نہ ہوا ہوگا۔" ظاہر ہے کہ یہ معنی مناسب نہیں۔ لہٰذا "پر" کے معنی "لیکن" فرض کرنا ہوں گے اور دوسرے "دشمن" کے بعد "ہیں" محذوف سمجھنا ہوگا۔ اب مفہوم یہ نکلا کہ دشمن کے بھی دشمن ہیں، جو اُس کی بربادی اور رُسوائی پر آمادہ رہتے ہیں لیکن ان دشمنوں نے بھی میرے دشمن پر وہ نہ کیا ہوگا جو تُو نے (جو میرا دوست ہے) میرے ساتھ کیا۔

جناب حنیف نجمی نے مجھے مطلع کیا ہے کہ "دشمن کا دشمن" کا محاورہ ان کے اطراف میں "حقیر ترین دشمن"، "ادنیٰ ترین دشمن" کے معنی میں مستعمل ہے۔ اُنھوں نے یہ فقرہ مثالاً درج کیا ہے: "خدا دشمن کے بھی دشمن کو ایسی آفت میں مبتلا نہ کرے۔" لیکن عام لغات میں یہ محاورہ درج ہی نہیں۔ "اُردو لغت، تاریخی اُصول پر" میں اس کا اندراج ضرور ہے، لیکن

"اسے "دشمن سا دشمن" کا ہم معنی قرار دیا گیا ہے، اور "دشمن سا دشمن" کے معنی لکھے ہیں، "جانی دشمن"؛ "سخت دشمن"۔ "دشمن کا دشمن" کی سند میں آغا جان عیش کا حسب ذیل شعر نقل کیا گیا ہے:

ہو نہ دشمن کے بھی دشمن کو یہ آزار ہوس
یہ مرض سنتے ہو تم وہ بد بلا ہے دوستو

ظاہر ہے کہ یہاں "دشمن کے دشمن" سے "جانی دشمن، سخت دشمن" کے معنی نکلتے ہیں، لیکن "حقیر ترین، ادنیٰ ترین دشمن" بھی درست معنی معلوم ہوتے ہیں۔

حاصلِ کلام یہ کہ میر کے زیرِ بحث شعر کی ایک تعبیر یہ بھی ہو سکتی ہے کہ میرے سخت ترین دشمن یا حقیر ترین دشمن پر بھی وہ رُسوائی نہ گذری ہوگی جو مجھ پر گذری۔ لیکن اس تعبیر میں ذرا سی قباحت یہ ہے کہ "دشمن کے دشمن" پر وہ رُسوائی نہ گذری ہوگی جو متکلم پر گذری، اس کا کوئی ثبوت نہیں۔ بل کہ اس بات ہی کا کوئی ثبوت نہیں کہ متکلم کے سخت ترین یا حقیر ترین دشمن کے لیے لازم ہے کہ اس پر رسوائی گذرے۔

۳۱/۲ "کوے محبت میں" کا تعلق دوسرے مصرعے سے ہے۔ شعر کی نثر یوں ہوگی، "یہ قاعدہ کُلی ہے (کہ) جو دل کوے محبت میں گم ہوا ہوگا (وہ پھر) پیدا (بہ معنی "ظاہر") نہ ہوا ہوگا۔ ایسے شعر کو جس کے دوسرے مصرعے کی عبارت پہلے مصرعے کی کچھ عبارت ملائے بغیر مکمل نہ ہوتی ہو، اصطلاح میں "معقد" ("اُلجھا ہوا") کہتے ہیں۔ بعض لوگوں نے اسے عیب کہا ہے، حالاں کہ یہ طریقہ اُردو فارسی شاعری میں شروع سے رائج ہے۔ اور کسی مستند کتاب میں اسے عیب نہیں بتایا گیا۔ محمد حسین آزاد "آبِ حیات" میں ذوق کے بیان میں ذوق کا یہ شعر نقل کرتے ہیں:

ہے ترا نقشِ قدم چشم نمائی کرتا
منھ اُٹھائے ہوئے جاتا ہے کہاں تو کہ تجھے

وہ لکھتے ہیں کہ کلب حسین خان نادر نے اپنی کتاب "تلخیص معلیٰ" میں اعتراض کیا ہے کہ "تجھے دوسرے مصرعے کا حق ہے" پہلے مصرعے میں نہیں لانا چاہیے۔ محمد حسین آزاد لکھتے ہیں کہ "اس کا جواب مجھے نہیں آتا۔" اگر واقعی آزاد کو اس مہمل اعتراض کا جواب نہ بن پڑا تو تعجب کی بات ہے۔ ممکن ہے اُنھوں نے طنزیہ لکھا ہو، اور مراد یہ ہو کہ اعتراض لایعنی ہے، یا شاید مراد یہ ہو کہ اعتراض چنداں اہم نہیں۔ بہ ہر حال حقیقت یہ ہے کہ معقد اشعار ہر اُستاد کے یہاں موجود ہیں، ایک بات یہ بھی ہے کہ اگر مصرع کی نثر یوں کی جائے: "کوے محبت میں یہ قاعدہ کُلی ہے" تو پھر یہ شعر معقد نہیں رہتا، لیکن میر کے یہاں معقد شعر بہ ہر حال موجود ہیں۔ مثلاً ۱۵/۲۔

۳۱/۳ شہر آباد ہوتے ہیں، پھر اجڑ جاتے ہیں، پھر آباد ہوتے ہیں۔ کوئی شہر ایسا نہیں جو کسی نہ کسی وقت صحرا میں تبدیل نہ ہوا ہو، اس لیے آبادی کرنے کے لیے کوئی جگہ معتبر نہیں، جو جگہ بار بار آباد ہوا اور اُجڑے اُسے کہنہ خراب ہی کہنا چاہیے۔ ہر شہر اُجڑ جاتا ہے، یہ ایک عام سی بات ہے، میر نے نیا مضمون پیدا کیا ہے کہ کوئی شہر ایسا نہیں جو پہلے صحرا نہ بن چکا ہو۔ کُل شئیٍ یرجع الیٰ اصلہ (ہر چیز اپنی اصل پر لوٹتی ہے) کے مصداق ہر شہر کو اپنی اصلی شکل (یعنی صحرا) پر لوٹنا ہوگا۔ یہ اندازِ بیان، کہ ہر شہر دراصل صحرا تھا، پُر لطف ہے۔ ناسخ نے بھی اس مضمون کو خوب نظم کیا ہے، لیکن ان کا پہلا مصرع تکلف سے خالی نہیں:

ہو چکا ہے بارہا آباد جو ویرانہ ہے ہے نشانِ شمع روشن ہر چراغ چشم غول

میر کے شعر میں "کہنہ خرابہ" کو دنیا کا استعارہ بھی فرض کر سکتے ہیں۔ پھر مفہوم یہ ہوگا کہ دنیا ساری کی ساری اُجڑتی بستی رہتی ہے اور بے اعتبار ہے۔ ایسی جگہ گھر بنانے سے کوئی فائدہ نہیں۔ ناصر کاظمی نے اس مضمون کو عجیب افسانوی اور استعاراتی رنگ دے دیا ہے۔ زمانہ حال کا صیغہ استعمال کر کے ناصر کاظمی نے شعر کو ہمارے زمانے کا استعارہ بنا دیا:

سنا ہے میں نے لوگوں کی زبانی یہاں جنگل تھا آبادی کے پہلے

۳۱/۱ آتش اس مضمون کو بہت آگے لے گئے ہیں۔ ان کا شعر بجا طور پر ضرب المثل ہو گیا ہے:

جو چیرا تو اک قطرہ خوں نہ نکلا بڑا شور سنتے تھے پہلو میں دل کا

لیکن ممکن ہے آتش کے سامنے میر کا یہ شعر بھی رہا ہو:

نکلا نہ بوند لوہو سینہ جو اُن کا چیرا غیرت سے میر صاحب سب جذب ہو گئے تھے (دیوان اوّل)

میر کے شعر زیر بحث میں دو مفہوم ہیں۔ ایک تو یہ کہ جنونِ عشق کے باعث سارا خون خشک ہو گیا تھا، جب چارہ گر نے فصد لینے کے لیے نشتر لگایا (یہاں معشوق خود چارہ گری کر رہا ہے، یہ مزید لطف ہے) تو سیکڑوں نشتر لگنے کے بعد بھی خون نہ نکلا۔ دوسرا مفہوم عاشق کی سخت جانی کا ہے، معشوق نے سیکڑوں بار مژگان کے نشتر چبھوئے، لیکن عاشق اس قدر کڑے دل کا تھا کہ اُس کے خون ہی نہ نکلا۔ "سودا" کا لفظ خوب رکھا ہے، کیوں کہ پُرانے زمانے میں جنون کا علاج فصد کھولنا بھی تھا اور عشق کو "سودا" اور "جنون" بھی کہتے ہیں۔ ملاحظہ ہو ۹۰/۴۔

(۳۲) (۵۸)

تابہ مقدور انتظار کیا دل نے اب زور بے قرار کیا زور = بہت زیادہ

۱۰۰ یہ توہم کا کارخانہ ہے یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

صد رگ جاں کو تاب دے باہم تیری زلفوں کا ایک تار کیا

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

سخت کافر تھا جن نے پہلے میر مذہب عشق اختیار کیا

۳۲/۱ مطلع برائے بیت رکھا گیا ہے۔ لیکن اس میں بھی ایک نکتہ ہے۔ مقدور بھر انتظار کرنے کے بعد اب دل کی بے قراری کے ہاتھوں مجبور ہو گئے ہیں، لیکن یہ ظاہر نہیں کیا ہے کہ دل کی اس بے قراری کا نتیجہ کیا نکلے گا؟ شہر چھوڑ کر ویرانے کو نکل جائیں گے، یا اپنا سر پھوڑ لیں گے، یا عشق ہی کو ترک کر دیں گے (یعنی انتظار کرنا چھوڑ دیں گے۔) صبر، اور صبر کے جاتے رہنے کا مضمون میر نے دیوانِ اوّل ہی کے اس شعر میں خوب باندھا ہے:

صبر مرحوم عجب مونس تنہائی تھا اتنی گذری جو ترے ہجر میں سو اس کے سبب

۳۲/۲ یہ شعر گوتم بدھ کے اُس قول کی یاد دلاتا ہے کہ جو کچھ ہم نے سوچا ہے، ہم وہی کچھ ہیں۔ (All that we

are is all that we have thought) لیکن محمد حسن عسکری نے اس کو صوفیانہ شعر مان کر اس کی خوب تشریح کی ہے۔ عسکری کہتے ہیں: ''اس شعر کا مطلب یہ نہیں لینا چاہیے کہ ہر خیال بے بنیاد ہے۔ اس لیے انسان یا کائنات کی ہستی بے حقیقت ہے اور نہ یہ مطلب کہ ہر خیال درست ہے، اس لیے ہر آدمی کے لیے حقیقت وہی ہے جو اس کے خیال میں آئے۔ میر تو ہم کے مثبت اور منفی دونوں پہلو بیان کر رہے ہیں۔ دنیا تو ہم کا کارخانہ ضرور ہے، کیوں کہ وہم کے بغیر اس کا ادراک ممکن ہی نہیں۔ مگر ''جو اعتبار کیا''، یعنی وہم نے محسوسات میں سے جو معنی اخذ کیے اگر وہ محض ایجاد بندہ ہیں تو آدمی کے لیے ہستی فریب بن جائے گی......... لیکن اگر یہ معنی عقلِ سلیم اور وحی کے مطابق ہیں تو وہم کے ذریعہ آدمی کے لیے معرفت کا دروازہ کھل جائے گا۔ آپ پوچھیں گے کہ اگر شعر میں یہ اثباتی پہلو موجود ہے تو میر نے صاف کیوں نہیں کہا، اور کچھ نہیں تو اشارہ ہی کر دیتے۔ جواب میں عرض ہے کہ یہی اس شعر کی بلاغت ہے۔ شعر میں جو مطلب پنہاں ہیں اُن کے دو درجے تو بیان ہو چکے۔ تیسرے درجے میں اثبات پھر نفی بن جاتا ہے، مگر اس نفی کا تعلق عام آدمیوں سے نہیں، بل کہ عارفین سے ہے، کیوں کہ شعر میں اس حدیث کی ترجمانی ہو رہی ہے: ماعرفناك حق معرفتك ، کنہ ذات کی معرفت کسی کو حاصل نہیں ہو سکتی۔ حواس ظاہری و باطنی کو تو چھوڑیے، لطائف ستہ کے ذریعے بھی نہیں۔ چناں چہ اس شعر میں ''وہم'' کا لفظ لطائف ستہ پر بھی دلالت کرتا ہے، اور پوری جامعیت کے ساتھ استعمال ہوا ہے۔ چوں کہ معرفت کا یہ درجہ حاصل ہونا ممکن ہی نہیں، اس لیے عارف پر ایک قسم کی یاس اور قبض کی کیفیت طاری ہوتی ہے۔ یہی حال اس شعر میں ظاہر ہوا ہے، لیکن اس نفی میں پھر اثبات ہے۔ بل کہ یوں کہیے کہ یہی قبض اصل میں بسط ہے، حضرت ابوبکر رضی اللہ عنہ نے معرفت کی کیفیت کچھ ان الفاظ میں بیان کی ہے کہ ادراک کا یہ بات جان لینا کہ ادراک معرفت سے عاجز ہے۔ میر کے شعر میں قبض اور حیرت محمودہ کی کیفیت زیادہ جھلکتی ہے۔''

عسکری صاحب کی باریک بینی میں کلام نہیں۔ لیکن میرا خیال ہے کہ ان کی شرح شعر کے دونوں بنیادی الفاظ ''توہم'' اور ''اعتبار'' کے ساتھ انصاف نہیں کرتی۔ ''توہم'' ان چیزوں کو موجود فرض کرنے (یعنی ''وہم'' کے ذریعہ ان کو حقیقی تصور کرنے) کو کہتے ہیں جو معدوم ہوتی ہیں۔ ''اعتبار'' سے مراد ہے، ''یقین کر لینا''۔ یعنی ''اعتبار'' میں یہ شرط نہیں کہ جس بات یا جس چیز پر اعتبار کیا جائے وہ واقعی ہو، یا ویسی ہی ہو جیسا اس کو اعتبار کیا جا رہا ہے، اب شعر کی بعض اور معنویتوں پر غور کیجیے: ''یہ'' سے مراد ''دنیا'' بھی ہو سکتی ہے، اور کوئی ایسا عالم یا کیفیت بھی، جس میں شاعر خود کو پاتا ہے۔ یعنی شاعر اپنے روحانی یا ذہنی سفر میں کسی کیفیت سے دوچار ہے۔ جس کے بارے میں اُس کو گمان گذرتا ہے کہ شاید یہ جو وہ دیکھ رہا ہے، محض اس کے وہم کی پیداوار ہے۔ لفظ ''کارخانہ'' پر غور کیجیے: یہ لفظ عام طور پر حیرت یا تحقیر کا اظہار کرنے کے لیے بولا جاتا ہے۔ ایسی چیز کو، جس کے صائب ہونے کے بارے میں شبہ ہو، ''کارخانہ'' کہا جاتا ہے۔ اس لفظ کی دوسری معنویت ہے۔ ''کام کرنے کی جگہ، وہ جگہ جہاں چیزیں بنتی ہیں۔'' لہٰذا دنیا ایک کارخانہ ہے، یہاں کی ہر چیز مصنوعی اور فرضی ہے، اور اس کارخانے کا مہتمم یا روح رواں ''وہم'' ہے'' یاں وہی ہے جو اعتبار کیا'' سے معنی یہ بھی نکلتے ہیں کہ اگر ہم کسی چیز کے وجود سے انکار کر دیں تو وہ معدوم ٹھہرتی ہے۔ (اگر ہم اعتبار نہ کریں کہ دنیا ہے، تو دنیا واقعی نہیں ہے۔) غیر معمولی شعر کہا ہے، شعر کیا

ہے، معجزہ ہے، لہجہ بھی کس قدر باوقار لیکن بے رنگ ہے، نہ رنج ہے نہ مسرت، نہ وہ جوش و انبساط جو کسی چیز کو سمجھ لینے سے حاصل ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے ایک شخص مراقبے سے برآمد ہو کر اپنے مکاشفے کو روزمرہ کی زبان میں بیان کر رہا ہے۔

میر نے اس مضمون کو فارسی میں بھی کہا ہے:

بستۂ وہم است نقش زندگی
ورنہ ہستی اعتبارے بیش نیست

(زندگی کا نقش وہم کا بنایا ہوا ہے۔ ورنہ ہستی کی حقیقت اعتبار سے زیادہ نہیں۔)

اس شعر کے ذریعہ اُردو شعر کا مفہوم سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے، ورنہ خود یہ شعر چنداں قابلِ ذکر نہیں۔

۳۲/۳ رگِ جاں ایک موٹی رگ ہوتی ہے، لیکن چوں کہ جان کو اس پر منحصر سمجھا جاتا ہے، اس لیے اس کو لطیف بھی فرض کرتے ہیں۔ معشوق کی زلف لطیف تر ہے، اور اس میں چمک بھی ہے، لفظ ''تاب'' دو معنی رکھتا ہے، ''چمک'' اور ''آپس میں گتھا ہوا''؛ دونوں معنی یہاں مناسب ہیں۔ ''تاب دادن'' فارسی کا ایک محاورہ بھی ہے، اس کے معنی ہیں، ''بھڑکانا''، ''چمکانا''، ''تیز کرنا''، ''رسی یا دھاگے کو پیچ دینا''۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ رگِ جان مدِ حیات ہوتی ہے، لہٰذا سب کو عزیز بھی ہے۔ یہاں معشوق کی زلف کا ایک تار سو رگِ جاں کے برابر ہے، یعنی سو رگِ جاں کی طرح حیات بخش اور عزیز ہے، ''تاب'' بہ معنی ''چمک'' اور ''تار'' بہ معنی ''تاریک'' میں بھی ایک مناسبت ہے، گویا زلف کے ایک تار کی سیاہی سو رگِ جاں کی چمک کے برابر ہے۔

۳۲/۴ اس، اور اس طرح کے دوسرے اشعار پر محمد حسن عسکری کا اظہار خیال لائق توجہ ہے۔ عسکری صاحب کہتے ہیں: ''میر، عاشق سے زیادہ انسان ہے، کم سے کم عاشق ہونے کے بعد وہ اپنی انسانیت کو نہیں بھولا۔ وہ اپنے ساتھ کوئی مخصوص رعایت نہیں چاہتا جو دوسرے انسانوں سے نہ کی جا سکتی ہو......... محبوب سے شکایت کرتا ہے تو بھی اس طرح جیسے ایک انسان دوسرے انسان سے شکایت کرتا ہے۔'' شعر زیر بحث میں ایک بات اور بھی ہے۔ اُردو شاعری کے عام عاشق (اور خود اپنی شاعری میں جس طرح کا عاشق میر نے عام طور پر پیش کیا ہے) اُس کے برخلاف، اس شعر میں میر نے معشوق کے پاس آبیٹھنے کی شرط یہ رکھی ہے کہ معشوق، پیار اور مہربانی سے پیش آئے۔ ایسا نہیں کہ معشوق دھتکارتا رہے اور ہم پھر بھی اُس کے دامن سے اپنے کو باندھے رکھیں۔ خود کو فقیر کہہ کر اپنا استغنا کس خوبی سے ظاہر کیا ہے۔ عاشق کی خودداری کے مضمون پر مبنی اشعار میر کے یہاں بہت زیادہ نہیں ہیں۔ لیکن عام اُردو شاعری کے مقابلے میں زیادہ ہیں۔ دیوان دوم کے یہ دو شعر ملاحظہ ہوں:

شیوہ اپنا بے پروائی نومیدی سے ٹھہرا ہے
کچھ بھی وہ مغرور دبے تو منت ہم سو بار کریں
ہم تو فقیر ہیں خاک برابر آبیٹھے تو لطف کیا
ننگ جہاں لگتا ہو ان کو واں دے و کیسی عار کریں

اسی شعر کے بارے میں محمد حسن عسکری نے ایک اور مضمون میں کہا ہے کہ ''یہ شعر میر کی اُس کش مکش کا اظہار کرتا ہے جس میں انسانی رشتوں کے تقاضے کا خیال بھی ہو اور انسانوں کے درمیان جو نا قابلِ عبور خلیج ہوتی ہے، اُس کا احساس بھی۔''

۳۲/۵ ''کافر'' اور ''مذہب'' کا تضاد خوب رکھا ہے۔ آرزو لکھنوی نے غالباً اسی سے استفادہ کر کے اپنا مقطع کہا ہوگا:

آرزو عشق میں ہے پیر طریق یہ چلن اس جوان سے نکلا

میر کے یہاں نکتہ یہ بھی ہے کہ جس شخص نے سب سے پہلے مذہب عشق اختیار کیا ہوگا، وہ گویا اس مذہب کا پیغمبر ہوا۔ جس مذہب کا پیغمبر ہی سخت کافر ہو، اس کے دوسرے ماننے والے بھلا کس طرح کے ہوں گے! محمد حسن عسکری نے اس شعر کو بھی میر کے ''انسان پن'' کا نمونہ کہا ہے۔

(۳۳)

(۶۰)

پھوٹا کیے پیالے لنڈھتا پھرا قرابہ	مستی سے میری تھا یاں اک شور اور شرابا	قرابہ= بہت بڑی بوتل، مٹکا
۱۰۵ باہم ہوا کریں ہیں دن رات نیچے اوپر	یہ نرم شانے لونڈے ہیں مخمل دو خوابہ	مخمل دو خوابہ= وہ مخمل جس کے دونوں طرف روئیں ہوں۔
ان صحبتوں میں آخر جانیں ہی جاتیاں ہیں	نے عشق کو ہے صرفہ نے حسن کو محابہ	صرفہ= خرچ ہو جانا، فائدہ، کنجوسی، لحاظ
وے دن گئے کہ آنکھیں دریا سی بہتیاں تھیں	سوکھا پڑا ہے اب تو مدت سے یہ دوآبہ	
اب شہر ہر طرف سے میدان ہو گیا ہے	پھیلا تھا اس طرح کا کاہے کو یاں خرابہ	

۳۳/۱ پہلے مصرعے میں کس قدر عمدہ صوتی پیکر رکھے ہیں اور آوازوں کا ٹکراؤ کس قدر خوب ہے۔ ''شور اور شرابا'' کی پوری کیفیت سامنے آگئی ہے۔ ''مستی'' کے ساتھ ''شرابا'' بھی بہت خوب ہے۔ یہ جرأت بھی قابلِ داد ہے کہ اگرچہ ''شرابا'' عام طور پر تابع مہمل کے طور پر ''شور'' کے ساتھ استعمال ہوتا ہے (شور شرابا) لیکن میر نے اسے ایک مستقل اسم کے طور پر استعمال کیا ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ پیالہ پھوٹنے کی مناسبت سے ''شور'' ہے اور قرابہ لنڈھنے کی مناسبت سے ''شرابا'' ہے۔ تمام نسخوں میں اس غزل کے تمام قافیے الف سے لکھے گئے ہیں۔ یعنی ''قرابا''، ''خرابا'' وغیرہ۔ لیکن میرے خیال میں اس کی ضرورت نہیں۔ اور شاید میر نے اس طرح لکھا بھی نہ ہو، کوئی ضروری نہیں کہ اگر قافیے سے الف کی آواز پیدا ہو تو اس کی چھوٹی ہ کو الف سے بدل دیا جائے۔ مطلع میں چوں کہ دوسرے مصرعے کا قافیہ بہر حال الف سے لکھا جائے گا، اس لیے اس غزل کو ردیف الف میں رکھنے میں کوئی ہرج نہیں۔ لیکن بہتر ہوتا اگر اسے ردیف ہائے ہوز میں رکھا جاتا، کیوں کہ مصرع اولیٰ کا قافیہ (قرابہ) ہائے ہوز ہی سے درست ہے۔ اگر ہائے ہوز والے لفظ کو الف سے قافیہ کرنے کی صورت میں ہائے ہوز کو الف سے لکھنے پر اصرار کیا جائے تو ''مباحثہ'' کو ''مباحثا''، ''آئندہ'' کو ''آئندا'' اور ''شکستہ'' کو ''شکستا'' لکھنے کی مہملیت کو اختیار کرنا پڑے گا۔ اور پھر ناموں کے قافیے کا کیا بنے گا؟ اگر ''پیدا'' کا قافیہ کرنا ہو تو کیا ''جمیلہ'' کو ''جمیلا'' اور ''عزیزہ'' کو ''عزیزا'' لکھیں گے؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ ملاحظہ ہو ۴۵/۱۔

۳۳/۲ یہ شعر میر کے کمالِ شاعری کا نمونہ ہے، کیوں کہ موضوع اور اندازِ بیان کی عریانی کے باوجود شعر میں اس قسم کی رکاکت نہیں آئی جس کے نمونے جرأت اور انشا کے یہاں نظر آ جاتے ہیں، نرم شانہ لڑکوں کی ہم جنسی اور ہم صحبتی کے خیال سے شاعر لطف اندوز تو ہو رہا ہے، لیکن شعر میں ہونٹ چاٹنے یا خود لذتی کی کیفیت نہیں ہے، بل کہ ایک خفیف سا طنز ہے، ''نرم شانہ'' کے معنی ہیں ''کم زور، وہ جو زیادہ بوجھ نہ اُٹھا سکے۔'' آسی نے اس سے ''آسانی سے کہنا مان لینے والا'' کے معنی برآمد کیے ہیں، یا ممکن ہے آسی نے ''نرم شانہ'' اور ''نرم گردن'' کو مترادف سمجھا ہو، کیوں کہ ''نرم گردن'' کے معنی ''مطیع'' ہیں۔ وارستہ نے ''مصطلحات شعراء'' میں طالب آملی کا ایک شعر نقل کیا ہے جس سے ''نرم شانہ'' بہ معنی ''کم زور'' اور ''کندھا جھکائے ہوئے'' کو تقویت ملتی ہے۔ چوں کہ کم سن لڑکوں کے بھی کندھے بالکل سیدھے نہیں ہوتے۔ اس لیے میر کا صرف بہت خوب معلوم ہوتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ میر نے اس لفظ کو یہاں نہ محاورے کے طور پر باندھا ہے اور نہ استعاراتی معنی میں، بل کہ لغوی معنی ''نرم و نازک کندھوں والے'' ہی مراد لیے ہیں۔ اس خیال کو اس بات سے بھی تقویت پہنچتی ہے کہ اس معنی میں ''نرم شانہ'' میر نے دیوانِ چہارم میں بھی باندھا ہے:

ہیں شانہ گیر سے جو یہ لڑکے نرم شانہ		چھو سکتے بھی نہیں ہیں ہم لپٹے بال اُس کے

۳۳/۳ ''صرفہ'' کو کئی معنی میں کیا خوب استعمال کیا ہے، یہ ایک شعر پورے پورے دیوانوں پر بھاری قرار دیا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ پہلے مصرعے میں ٹھنڈی سانس بھرنے کی کیفیت ہے، لیکن دوسرے میں عجیب و غریب غرور اور طنطنہ ہے۔ عشق ختم ہی ہونے میں نہیں آتا، اور حسن کو خوں ریزی میں کوئی تکلف نہیں۔ عشق اگر کنجوس نہیں تو حسن بھی بے نہایت ہے۔ ایک مسلسل منظر ہے جو محض ان دو الفاظ ''صرفہ'' اور ''محابہ'' کے ذریعہ نظم ہو گیا ہے۔ ''صحبتوں'' کا لفظ بھی معنی خیز ہے، کیوں کہ اس میں ساتھ اُٹھنے بیٹھنے، باہم معاملہ کرنے کا پہلو پنہاں ہے۔ عشق اور حسن میں ایک دائمی آویزش ہے، لیکن دونوں کا چولی دامن کا ساتھ بھی ہے، اس لیے اس پورے ڈرامے پر کوئی استعجاب، کوئی شکایت، کوئی صدمہ نہیں۔ مضمون تاسف کا ہو، لیکن لہجے میں درماندگی کی جگہ وقار، تمکنت اور تجربہ کاروں کا سا دانش مندانہ انداز ہو، یہ طرز میر سے بہتر کسی کو نہ آیا۔

۳۳/۴ مشہور ہے کہ دوآبے کا مضمون میر نے بقاء اللہ بقا اکبر آبادی کے یہاں سے اُٹھایا تھا۔ بقا کے دو شعر محمد حسین آزاد نے ''آبِ حیات'' میں نقل کیے ہیں:

دوآبہ جہاں میں یہ مشہور ہے		ان آنکھوں کا نت گریہ دستور ہے

ٹکڑے جو مرے دل کے بستے ہیں دوآبے میں		سیلاب سے آنکھوں کے رہتے ہیں خرابے میں

محمد حسین آزاد کہتے ہیں: میر صاحب نے خدا جانے سُن کر کہا یا توارد ہوا۔ بہ ہر حال، بقا نے ناراض ہو کر میر کی ہجو میں قطعہ لکھا:

میؔر نے گر ترا مضمون دوآبے کا لیا　　اے بقاؔ تُو بھی دعا دے جو دعا دینی ہو
یا خدا میؔر کی آنکھوں کو دوآبہ کردے　　اور بینی کا یہ عالم ہو کہ ترینی ہو[1]

لیکن حق یہ ہے کہ میؔر نے اس مضمون کو کہیں کا کہیں پہنچا دیا ہے۔ ان کا شعر انتہائی پیچ دار ہے، اس کے برخلاف بقاؔ کے دونوں شعر بالکل سطحی ہیں۔ اور دوسرا شعر تو بے حد تصنع پر مبنی ہے۔ بل کہ بقاؔ کے ہجویہ قطعے کا دوسرا شعر واقعی لاجواب ہے۔ بہ ہر حال، میؔر کے شعر میں یہ بات نہیں کھلتی کہ آنسو اس لیے خشک ہوئے ہیں کہ اب رونے کا دل نہیں چاہتا، یا اس لیے کہ اس قدر روئے ہیں کہ اب آنسو بالکل ختم ہو گئے۔ غالبؔ کے مندرجہ ذیل شعر میں بھی یہی بات ہے:

غالبؔ زبس کہ سوکھ گئے چشم میں سرشک　　آنسو کی بوند گوہرِ نایاب ہو گئی

لیکن غالبؔ کا پہلا مصرع فضول ہے۔ اس کے برخلاف میؔر کے دونوں مصرعے بر کے کار آمد ہیں۔ پہلے مصرعے میں لفظ "دریا" کا آہنگ اس قدر کارگر ہے کہ موجوں کے اُمڈنے کی کیفیت سامنے آجاتی ہے، "وے دن گئے" کی جگہ کوئی تاسف آمیز کلمہ یا توضیحی کلمہ ہوتا تو ابہام کی پیدا کردہ معنویت حاصل نہ ہوتی۔ غم سے جی اس قدر اُکتا جائے کہ غم ہی ترک ہو جائے، یا غم دل کی گہرائیوں میں اس طرح پیوست ہو جائے کہ اس کا اظہار آنسوؤں کی شکل میں نہ ہو سکے، یا اس قدر روئے ہوں کہ اب رونے کے لیے آنسو ہی نہ ہوں، یہ سب انتہائے غم کی منزلیں ہیں۔ اندازِ بیان کی بہ ظاہر بے رنگی نے معنی کے یہ سب امکانات روشن کر دیے۔ اس کے برخلاف، فانیؔ نے اسی مضمون کو ادا کرنے میں وضاحت سے کام لے کر شعر کو محدود کر دیا، حالاں کہ "دل کے لہو کا کال نہ تھا" بہت موثر فقرہ ہے۔ اور شعر کو پامال ہونے سے محفوظ رکھتا ہے:

فانیؔ جس میں آنسو کیا دل کے لہو کا کال نہ تھا　　ہائے وہ آنکھ اب پانی کی دو بوندوں کو ترستی ہے

میؔر نے اس شعر میں بھی بے چارگی کے مضمون کو اپنے مخصوص وقار کے ساتھ ادا کیا ہے۔ آنکھوں کے دریا ہونے اور پھر سوکھ جانے کا مضمون میؔر نے اور جگہ بھی باندھا ہے، لیکن ہر جگہ وہ بات نہیں آسکی جو شعر زیرِ بحث میں ہے۔ اس میں "دوآبہ" کے پیکر کا کچھ نہ کچھ دخل ضرور ہے، اور اس حد تک میؔر کو بقاؔ اکبر آبادی کا مرہونِ منت کہنا ہی پڑے گا:

آگے دریا تھے دیدۂ تر میؔر　　اب جو دیکھو سراب ہیں دونوں　　(دیوانِ اوّل)
دریا سی آنکھیں بہتی ہی رہتی تھیں سو کہاں　　ہوتی ہے کوئی کوئی پلک اب تو تر کبھو　　(دیوانِ سوم)

آنکھوں کے خشک ہو جانے کا مضمون میؔر نے دیوانِ ششم میں ایک جگہ خوب باندھا ہے:

سوکھی پڑی ہیں آنکھیں مری دیر سے جو اب　　سیلاب ان ہی رخنوں سے مدت رواں رہا

۱۔ دیوانِ بقاؔ مرتبہ: خواجہ احمد فاروقی میں قطعہ یوں درج ہے:

میؔر نے تو ترا مضمون دو آبے کا لیا　　پر بقاؔ تو یہ دعا کر جو دعا دینی ہو
یا خدا میؔر کے دیدوں کو دو آبا کر دے　　اور بینی یہ بہا اس کی کہ ترینی ہو

ظاہر ہے کہ محمد حسین آزاد کا متن بہتر ہے۔ ممکن ہے بعد کے لوگوں نے اصل پر اصلاح کر دی ہو۔

فرخی انجدانی نے بھی آنسو خشک ہونے کا مضمون خوب لکھا ہے:

دیدہ ام را کہ غنی بود بہ صد گنج گہر
ایں زماں کار بہ افشردن مژگاں افتاد

(میری آنکھیں جو کبھی صد گنج گہر کی دولت رکھتی تھیں۔ اب ان کا کام مژگاں کو نچوڑنا رہ گیا ہے۔)

شعر خوب ہے لیکن میر کے یہاں وسعت زیادہ ہے۔

۳۳/۵ یہ شعر غالب کے اُس خط کی یاد دلاتا ہے جس میں اُنھوں نے دل کی تباہی کا بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ لال قلعہ سے جامع مسجد تک سب شہر میدان ہو گیا ہے۔ میر کے یہاں "خرابہ" (بہ معنی "ویرانہ") کا لفظ تو معنی خیز ہے ہی، دوسرے مصرعے میں "کا ہے کو" بھی دو معنی رکھتا ہے، ایک تو یہ کہ ایسا خرابہ یہاں پہلے کب پھیلا تھا، اور دوسرے یہ کہ آخر اس شہر نے کیا جرم کیا تھا کہ اسے ایسی تباہی نصیب ہوئی۔ دونوں صورتوں میں "شہر"، صرف دلی شہر یا کوئی شہر نہیں، بل کہ پوری دنیا کا حکم رکھتا ہے۔ ساری دنیا خرابہ نظر آتی ہے۔ "میدان ہو گیا ہے" کے بجائے میدان کی طرح ہو گیا، یا اُجاڑ ہو گیا ہے وغیر قسم کا براہِ راست فقرہ ہوتا تو مصرع کا زور بہت کم ہو جاتا۔ اس مضمون کو بہت پست انداز میں میر نے دیوانِ اوّل ہی میں یوں باندھا ہے:

بے یار شہر دل کا ویران ہو رہا ہے دکھلائی دے جہاں تک میدان ہو رہا ہے

"شہر" کے ساتھ "دل" کی تخصیص کر کے عمومیت، بل کہ آفاقیت سے ہاتھ دھولیا۔ دوسرے مصرعے میں "میدان" کے پیکر نے دل کو دشت یا صحرا کا درجہ تو بخش دیا، لیکن "دکھلائی دے جہاں تک" کے غیر ضروری فقرے کے باعث مصرع کا زور بہت کم ہو گیا، "خرابہ" کا لفظ اسی سیاق و سباق میں دیوانِ اوّل ہی میں بہت سرسری طور برتا ہے:

اب خرابہ ہوا جہان آباد ورنہ ہر اک قدم پہ یاں گھر تھا

"پھیلا" کا لفظ شعر زیر بحث میں "خرابہ" کے ساتھ مل کر بہت معنی خیز ہو گیا ہے۔ شہر جب بڑھتا ہے تو اُسے اُس کا پھیلنا کہتے ہیں۔ یہاں خرابہ پھیل رہا ہے، یعنی شہر کا خرابہ پن بڑھ رہا ہے اور شہر سکڑتا جا رہا ہے۔ پیکر کچھ یوں بنتا ہے کہ چاروں طرف دُور دُور تک غیر آباد میدان یا جھاڑیاں اور کھنڈر ہیں اور بیچ میں ایک چھوٹا سا شہری علاقہ ہے اور وہ روز تھوڑا بہت اور سکڑ جاتا ہے اور میدان اور کھنڈر آگے بڑھ آتے ہیں۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔

(۳۴) (۶۴)

موا میں سجدے میں پر نقش میرا بار رہا اس آستاں پہ مری خاک سے غبار رہا
۱۱۰ بتاں کے عشق نے بے اختیار کر ڈالا وہ دل کہ جس کا خدائی میں اختیار رہا
وہ دل کہ شام و سحر جیسے پکا پھوڑا تھا وہ دل کہ جس سے ہمیشہ جگر فگار رہا
بہا تو خون ہو آنکھوں کی راہ بہ نکلا رہا جو سینۂ سوزاں میں داغ دار رہا

سو اس کو ہم سے فراموش کاریوں لے گئے | کہ اس سے قطرہ خوں بھی نہ یادگار رہا فراموش کار= بھلانے والا

گلی میں اُس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر | مَیں میرؔ میر کر اس کو بہت پکار رہا

$\frac{۳۴}{۱}$ مطلع برائے بیت ہے۔

$\frac{۳۴}{۲}$ تا $\frac{۳۴}{۵}$ یہ اشعار قطعہ بند ہیں۔ اصل قطعے میں اس سے زیادہ شعر تھے، مَیں نے کم زور شعر نکال دیے ہیں لیکن تسلسل میں فرق نہیں آیا۔ اس پورے قطعے میں افسانہ خوانی کی عمدہ کیفیت ہے۔ پہلے شعر میں دل کے بے اختیار ہو جانے کا ذکر ہے، وہ دل جو ساری خدائی پر بھاری تھا۔ اس مضمون کو غالبؔ نے اپنے مخصوص رنگ میں یوں اَدا کیا ہے:

وہ نالہ دل میں خس کی برابر جگہ نہ پائے | جس نالے سے شگاف پڑے آفتاب میں

حق یہ ہے کہ غالبؔ کے شعر میں جج دھج کے مقابلے میں میرؔ کا شعر پھیکا ہے، حالاں کہ "بتاں" اور "خدائی" کا تضاد میرؔ کے رنگ کا ہے، اور "بے اختیار" کے بھی دو معنی ہیں: ایک تو "بے قابو"، اور دوسرے، "اختیار نہ رکھنے والا"۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ یہاں افسانہ ہے اور قطعے کا پہلا شعر افسانہ خوانی کا آغاز ہے، صرف اس شعر کی بنا پر قطعے کی خوبی خرابی کا فیصلہ نہیں ہو سکتا۔ دوسرے شعر میں دل کی بے اختیاری کا منظر ہے۔ "پکا پھوڑا" کا پیکر، اور دل کے مقابلے میں (یعنی دل کی وجہ سے) جگر کو فگار دیکھنا مضمون آفرینی کا اچھا نمونہ ہے۔ اس پیکر کو دیوانِ اوّل ہی میں میرؔ نے ایک بار اور استعمال کیا ہے، لیکن دل اور جگر کے یک جا ذکر اور شام و سحر کی تخصیص نے شعرِ زیرِ بحث کو بلند تر کر دیا ہے۔ (کہا جاتا ہے کہ پھوڑا صبح اور رات میں زیادہ تکلیف دیتا ہے۔) بہ ہر حال "پکا پھوڑا" کے پیکر پر مبنی دوسرا شعر یوں ہے:

تھا دل جو پکا پھوڑا بسیاری اَلم سے | دکھتا گیا وہ چنداں جوں جوں دوا لگائی

میرؔ نے دیوانِ سوم میں بھی اس پیکر کو برتا ہے۔ اس شعر پر بحث کے لیے ملاحظہ ہو $\frac{۱۱۹}{۲}$۔

دل نے کیا کیا نہ درد رات دیے | جیسے پکتا رہے کوئی پھوڑا

تیسرے شعر میں دل کے پھوٹ بہنے اور پھوڑے کا داغ باقی رہنے کا ذکر ہے۔ یہ گویا افسانے کا تیسرا منظر ہے۔ "بہا" اور "رہا" کی ترصیع یہاں بہت خوب ہے۔ بہنے کے لیے آنکھوں کی راہ اور رہنے کے لیے سینے کی تخصیص بھی بہت برجستہ ہے۔ چوتھے شعر میں افسانہ تمام ہوتا ہے، یعنی وہ منظر بیان ہوتا ہے جس کے لیے افسانہ کہا گیا، اور پچھلے تین شعر جس کی تیاری میں تھے۔ لیکن افسانے کا انجام کئی حیثیتوں سے غیر متوقع ہے۔ لطف یہ ہے کہ انجام پر ہمیں تحیر تو نہیں ہوتا، لیکن یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ اس آخری منظر میں جو باتیں ہیں وہ معمولہ قسم کی نہیں ہیں اور غیر متوقع ہوتے ہوئے بھی ناگزیر سی ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ دل کو اُٹھا لے جانے والے "فراموش کار" کون ہے؟ اگر یہ معشوق ہے تو اس کو فراموش کار کیوں کہا؟ شاید اس وجہ سے کہ اب تک وہ دل کو بھولا ہوا تھا، لیکن جب اس کی حالت خراب ہو گئی تو آ کر اُسے اُٹھا لے گیا، یا شاید وہ پڑوسی فراموش کار ہیں جو دل کو اُٹھا تو لے گئے، لیکن پھر اسے بالکل بھلا دیا۔ یا شاید "ہم سے فراموش کار" سے مراد "ہم جیسے فراموش کار" ہیں یعنی خود متکلم اپنے دل کی خبر گیری نہ کرتا تھا اور اب اُسے حافظے سے محو کر چکا ہے، دوسری بات یہ کہ دل کو کہاں لے گئے اور کیوں لے گئے؟ کیا اُسے لے جا کر کہیں پھینک دیا، یا دفن کر دیا، یا قید کر دیا؟ اگر معشوق لے گیا

ہو تو ممکن ہے کہ دفن کرنے لے گیا ہو۔ اگر پڑوسی لے گئے ہیں تو ممکن ہے علاج کے بہانے لے گئے ہوں اور پھر اُسے بھلا دیا ہو۔ اگر متکلم لے گیا ہو تو شاید اُس کے روز روز کے درد والم سے تنگ آ کر اُسے کسی زنداں یا صحرا میں پھینک آیا ہے، یعنی ایک طرح کی روحانی خودکشی کر لی ہے، ہر صورت میں اسرار، المناک بے چارگی، محنت کشی اور المیہ انجام tragic end کی کیفیت برقرار رہتی ہے۔ اور سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ لوگوں نے دل کو فراموش کر دیا، اس طرح کہ ایک قطرہ خون بھی اُس کی یادگار کے طور پر باقی نہ رہا۔ اُٹھا لینے یا لے جانے کے مضمون کو ظفر اقبال نے ایک عجیب اسرار کے ساتھ باندھا ہے:

اُٹھا کے لے ہی گئے دن کی روشنی میں اُسے مجھے یہ وہم جو سچ پوچھیے تو رات سے تھا

میر کا یہ پورا قطعہ پیچیدہ سادگی کا اچھا نمونہ ہے۔ (ملحوظ رہے کہ آخری شعر میں ''گئے'' بروزن ''فع'' ہے۔) دکھتے ہوئے پھوڑے کا پیکر میر کی دیکھا دیکھی بعد کے شعرا نے بھی برتا ہے، لیکن ''شام و سحر پکا پھوڑا'' کی شدت شاید کسی کو نہ حاصل ہوئی۔ بہ ہر حال جرأت کا یہ شعر خاصا ہے:

عشق کے صدمے سے اب تو جی رکا جاتا ہے آہ ایک پھوڑا ہے کلیجے پر کہ بڑھتا جائے ہے

نوجوان غالب کو بھی یہ شعر بھا گیا تھا، اُنھوں نے اس کو اپنے طرز سے برتا:

نذرِ مژہ کر دل و جگر کو چیرے ہی سے جائیں گے یہ پھوڑے

پکتے ہوئے پھوڑے کے لیے ابنِ انشا کا شعر $\frac{199}{2}$ پر ملاحظہ ہو۔

$\frac{34}{9}$ کولرج نے شیکسپیر کی ایک خصوصیت یہ بیان کی ہے کہ وہ حقائق حیات کو انسانی سطح پر لا کر بیان کرتا ہے۔ یعنی وہ باتیں جو عام طور پر فلسفیانہ، تجریدی بیان کے ذریعہ ظاہر کی جاتی ہیں۔ شیکسپیر اُن کو گوشت پوست کے انسانوں کے حوالے سے بیان کرتا ہے۔ میر کے بارے میں یہی بات عشقیہ شاعری کے سیاق و سباق میں کہی جا سکتی ہے۔ ان کے یہاں وہ روایتی عاشق بھی ہے جو اپنا سینہ چاک کرتا ہے اور جس کی آنکھوں سے دریائے خوں رواں رہتا ہے۔ لیکن اس کے پہلو بہ پہلو وہ عاشق بھی ہے جو عام انسانوں کے سے تجربات سے دوچار ہوتا ہے۔ میر نے ایسے عاشق کو ایک ڈرامائی شدت بھی بخش دی ہے، اس کی وجہ سے اُس کے عام تجربات بھی ایک فوری تاثر پیدا کرتے ہیں، جیسا کہ ہم شعر زیر بحث میں دیکھتے ہیں، ڈرامائیت نے وقوعے کو ایک پُر اسرار کیفیت بخش دی ہے۔ بار بار پکارنے پر بھی میر کا نہ بولنا کئی امکانات پیدا کرتا ہے۔ (۱) گلی میں لوگوں کی اتنی کثرت ہے کہ میر اس ہنگامے میں کہیں کھو گیا، یا پکارنے والے کی آواز اُس تک نہ پہنچی (۲) میر وہاں جاتے ہی مارا گیا۔ (۳) ہوش و حواس کھو بیٹھا۔ (۴) دنیا اور اہلِ دنیا سے علاقہ ترک کر دیا، لوگ پکارتے رہے لیکن اُس نے جواب دینے کی زحمت نہ گوارا کی۔ (۵) اُس نے خود ہی اپنی جان دے دی، یا (۶) خودکشی کر لی۔ (۷) اس پر اس قدر وحشت طاری ہوئی کہ وہ معشوق کی بھی گلی چھوڑ کر کہیں نکل گیا۔ (۸) معشوق کی گلی ایک تاریک، پُر اسرار مقام ہے، ہر شخص وہاں تک نہیں جا سکتا، لہٰذا پکارنے والا گلی میں داخل نہیں ہوا، بل کہ باہر ہی باہر سے پکارتا رہا۔ پھر ''گیا سو گیا'' کی معنویت بھی قابلِ داد ہے۔ (''سو گیا'' یعنی اُس کو نیند آ گئی) ''میر'' کی تکرار کی بنا پر لہجہ عام گفت گو کا

بھی ہے اور پکارنے کا بھی، بہ انداز ''میر'' بہ معنی ''مردن'' کا امر (یعنی ''مرجا'') کی طرف بھی ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ عاشق کی مکمل محویت اور اُس کے فنافی العشق والمعشوق ہونے کے بارے میں اُردو میں ہزاروں شعر کہے گئے ہیں۔ لیکن بہ یک وقت بالواسطہ اور ڈرامائی اندازِ بیان کی بنا پر یہ شعر اپنی مثال آپ ہے۔ اسی انداز کو ذرا پست طور پر دیوانِ سوم میں میر نے یوں برتا ہے:

مسکن جہاں تھا دل زدہ مسکیں کا ہم تو واں
کل دیر میر میر پکارے نہیں ہے اب

لیکن اس شعر میں بھی ''پکارے'' کے بعد کا وقفہ اور ''نہیں ہے اب'' کی کثیر المفہومی قابلِ داد ہے۔ زیرِ بحث شعر سے مشابہ مضمون ناصر کاظمی نے خوب باندھا ہے:

وہ رات کا بے نوا مسافر وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر
تری گلی تک تو ہم نے دیکھا تھا پھر نہ جانے کدھر گیا وہ

نظیر اکبرآبادی کا شعر ہے:

ہو گئے جو مقیم کوے بتاں
پھر نہ آئے کبھی سیاحت میں

میر کے زیرِ بحث شعر سے اس کا موازنہ میرے مضمون ''نظیر اکبرآبادی کی کائنات'' میں ملاحظہ ہو۔

(۳۵) (۶۶)

۱۱۵ دل کے تئیں آتشِ ہجراں سے بچایا نہ گیا
گھر جلا سامنے پر ہم سے بجھایا نہ گیا

آتشِ تیز جدائی میں یکایک اُس بن
دل جلا یوں کہ تنک جی بھی جلایا نہ گیا

دل میں رہ دل میں کہ معمارِ قضا سے اب تک
ایسا مطبوع مکاں کوئی بنایا نہ گیا — مطبوع=پسندیدہ

مَیں تو تھا صید زبوں صید گہ عشق کے بیچ
آپ کو خاک میں بھی خوب ملایا نہ گیا — آپ کو=خود کو

شہرِ دل آہ عجب جائے تھی پر اُس کے گئے
ایسا اُجڑا کہ کسی طرح بسایا نہ گیا

۳۵/۱ غالب کا مشہور شعر ہے، اور بے شک نہایت عمدہ شعر ہے:

دل میں ذوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

لیکن میر نے ''سامنے'' کا لفظ رکھ کر بے چارگی یا عمل پر آمادہ نہ ہونے کا ایک نیا پہلو رکھ دیا ہے۔ ''بجھایا نہ گیا'' کے دو معنی ہیں، ایک تو یہ کہ بجھاتے نہ بنی، اور ایک یہ کہ ہم نے بجھانا چاہا ہی نہیں۔ مصرعِ اولیٰ میں بھی ''بچایا نہ گیا'' میں یہ کیفیت ہے، لیکن اتنی شدید نہیں۔ ''آتشِ ہجراں'' میں نکتہ یہ ہے کہ ہجر ایک طرح کی آگ ہے، اور یہ بھی کہ محض ہجر ہوتا تو شاید دل کسی طرح بچ نکلتا، لیکن ہجر جب آگ بن کر آیا تو اُس سے مفر ممکن نہ تھا۔ دل کے جل کر خاک ہو جانے کے اعتبار سے بھی ''سامنے'' بہت مناسب ہے، کیوں کہ دل تو بدن کا حصہ ہوتا ہے، اس لیے جو کچھ دل پر گذرتی ہے وہ ہمارے سامنے ہی گذرتی ہے۔ اس مضمون کو حافظ نے بھی ادا کیا ہے۔ اوّلیت کا شرف تو حافظ کو ہی ہے، لیکن ان کے یہاں پہلا مصرع بہت سست ہے اور دوسرے مصرعے میں معنویت اتنی نہیں جتنی میر اور غالب کے یہاں ہے۔ پیکر تینوں میں بہ ہر حال

مشترک ہے:

سینہ ام ز آتش دل در غم جانانہ بسوخت　　آتشے بود دریں خانہ کہ کاشانہ بسوخت

(آتش دل کی وجہ سے غم معشوق میں میرا سینہ جل گیا۔ اس گھر میں ایسی آگ لگی جس نے گھر کو جلا دیا۔)

۳۵/۲ جی جلنے کا مضمون بھی غالب نے بہت خوب باندھا ہے:

شعلے سے نہ ہوتی ہوس شعلہ نے جو کی　　جی کس قدر افسردگی دل پہ جلا ہے

میر کا شعر اس پائے کا نہیں ہے، لیکن یہ نکتہ بہ ہر حال، بہت خوب ہے کہ اچانک ہی دل میں آگ لگی اور آناً فاناً سب کچھ خاک کر گئی، اتنی مہلت بھی نہ ملی کہ جی کو جلاتے، یعنی افسوس کرتے۔

۳۵/۳ اس مضمون کو میر نے بار بار کہا ہے، لیکن جو بات اس شعر میں ہے وہ اوروں میں نہیں آسکی:

منظر میں بدن کے بھی یہ اک طرفہ مکاں تھا　　افسوس کہ تنگ دل میں ہمارے نہ رہا تُو　(دیوانِ اول)

اس صحن پر یہ وسعت اللہ رے تیری صنعت　　معمار نے قضا کے دل کیا مکاں بنایا　(دیوانِ دوم)

شعر زیرِ بحث میں مندرجہ ذیل نکات توجہ طلب ہیں:

(۱) ''دل میں'' کی تکرار جس سے مصرع میں غیر معمولی زور پیدا ہو گیا ہے۔

(۲) ''دل میں رہ'' سے مراد یہ ہو سکتی ہے کہ معشوق کو دل میں آبسنے کی دعوت دے رہے ہیں۔

(۳) دل ابھی اُجڑا نہیں ہے، معشوق کے رہنے کے لائق ہے۔

(۴) ''قضا'' کو عام طور پر موت کے معنی میں لیتے ہیں، لیکن یہاں یہ لفظ اپنے اصلی معنی (یعنی ''پیدا کرنا''، ''تمام کرنا'') کے معنی میں ہے۔ ''تمام کرنا'' میں موت کا اشارہ بھی موجود ہے، یعنی ہر چیز مرنے والی ہے، دل جیسا پسندیدہ مکان بھی ایک دن اُجڑ جائے گا اور ختم ہو جائے گا، اس لیے اس کو ابھی آباد کر لو۔

(۵) دل ایسا خوب صورت مکان ہے کہ خدا بھی اس سے بہتر مکان نہ بنا سکا۔ یہ صرف متکلم کے دل کا حال نہیں ہے، بل کہ تمام انسانوں کے دل کا یہی مرتبہ ہے۔ دل اور مکان کا مضمون ناسخ نے بھی خوب باندھا ہے، لیکن میر کے اس شعر میں کئی جہتیں ہیں، اور ناسخ کا شعر اگر چہ بر جستہ ہے لیکن یک پہلو ہے:

انجام کو کچھ سوچو کیا قصر بناتے ہو　　آباد کرو دل کو تعمیر اسے کہتے ہیں

جہاں تک مجھے معلوم ہے ''مطبوع مکاں'' کا فقرہ میر کے علاوہ صرف مومن نے استعمال کیا ہے، لیکن مومن کا مضمون بہت پست ہے:

دل سے مطبوع مکاں میں ہر دم　　دل پھر اب صبر کا گھبراتا ہے

۳۵/۴ نکتہ یہ ہے کہ لاغری اور بے حالی کی وجہ سے ٹھیک سے تڑپ پھڑک بھی نہ سکے، اور صیاد کی مار اس قدر زبردست تھی کہ ہم نے دام میں آتے ہی جان دے دی۔ غالب نے ایک فارسی شعر میں اس مضمون کا متضاد رخ خوب نظم کیا ہے:

بے خود بہ وقت ذبح تپیدن گناہ من
دانستہ دشنہ تیز نہ کردن گناہ کیست

(ذبح ہوتے وقت بے خودی کے عالم میں تڑپنا میرا گناہ ہے، لیکن خنجر کو جان بوجھ کر تیز نہ کرنا کس کا گناہ ہے؟)

۳۵/۵ ملاحظہ ہو ۷/۲۔ شعر زیر بحث میں "جائے" اور "گئے" کا ضلع خوب ہے اور "آہ" کا لفظ تاسف اور تحسین دونوں معنی رکھتا ہے۔ "اس کے گئے" میں ایک لطیف ابہام ہے، کیوں کہ اس کا مفہوم یہ بھی ہوسکتا ہے کہ معشوق اب اس دنیا میں نہیں ہے، اور یہ بھی کہ معشوق اب دل میں نہیں ہے، اور معشوق کا دل میں نہ ہونا بھی دو وجہوں سے ہوسکتا ہے۔ یا اُس نے خود ہی دل کو چھوڑ دیا، یا پھر یہ کہ وہ دل سے گیا تو تھا محض مختصر عرصے کے لیے (کیوں کہ دل ایک شہر ہے، اور شہروں میں آنا جانا لگا ہی رہتا ہے) لیکن وہ جہاں گیا وہیں کا ہو کر رہ گیا۔ دل کے اُجڑنے کا الزام معشوق پر براہِ راست نہیں ہے، اور اس کے بسانے کی کوششیں بھی ہوئی ہیں، لیکن دل اس معنی میں بھی "عجب جائے" ہے کہ ایک بار اُجڑ جائے تو بستا نہیں۔ "کسی طرح" میں نکتہ یہ ہے کہ دل کو بسانے کی کوششیں ہوئیں۔ مثلاً کسی اور حسین کو اس میں آباد کرنا چاہا، لیکن شہر دل نے آباد ہو کر نہ دیا۔ سب کوششیں بے کار ہو گئیں۔ دیوانِ دوم کی ایک غزل میں میر نے اس سے ملتے جلتے مضمون یوں باندھے ہیں:

دل نہ تھا ایسی جگہ جس کی نہ سدھ لیجے کبھو — اُجڑی اس بستی کو پھر تُو نے بسایا ہوتا
دل سے خوش طبع مکاں پھر بھی کہیں بنتے ہیں — اس عمارت کو ٹک اک دیکھ کے ڈھایا ہوتا

اس سلسلے میں ۳۵/۳ بھی ملاحظہ ہو۔ دل کو "شہر" یا "مکان" کہنا میر کا محبوب مضمون ہے۔ ایسے شعر آئندہ بھی گذریں گے، لیکن اُن کی معراج غالباً یہ شعر ہے:

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے — پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اُجاڑ کر (دیوانِ اوّل)

اس شعر پر بحث اپنے موقع پر ہوگی۔ شعر زیر بحث میں "شہر دل" کے اعتبار سے "عجب جائے تھا" کا محل معلوم ہوتا ہے جب کہ میر نے "تھی" لکھا ہے۔ دراصل "شہر دل" کے بعد وقفہ فرض کرنا چاہیے، اور "عجب" کے پہلے "وہ" محذوف سمجھنا چاہیے۔ یعنی مصرعے کی نثر یوں ہوگی: "شہر دل۔ آہ (وہ) عجب جائے تھی۔ یا ممکن ہے "جائے" کے اعتبار سے "تھی" لکھ دیا ہو۔ اُس زمانے میں یہ غلط نہ تھا۔ ملاحظہ ہو ۹/۴۔ بستی اُجڑنے کا پیکر آتش نے بھی استعمال کیا ہے۔ آتش کے یہاں تھوڑی سی ندرت ہے، لیکن خیال میں کوئی لطف نہیں:

لاشوں کو عاشقوں کی نہ اُٹھوا گلی سے یار — بسنے کا پھر یہ گاؤں نہیں جب اُجڑ گیا

(۳۶)

(۶۸)

۱۲۰ کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا — سو ٹھہرا ہے یہی اب فن ہمارا

۳۶/۱ ملاحظہ ہو ۳۰/۵ لفظ "پردہ" سے خیال ہوتا ہے کہ ممکن ہے میر کے ذہن میں مولانا روم کا یہ مشہور شعر رہا ہو:

خوشتر آں باشد کہ سرِ دلبراں
گفتہ آید در حدیث دیگراں

(بہتر یہی ہوتا ہے کہ معشوقوں کے راز کی باتیں، اغیار کی باتوں کے ذریعے (یعنی پردے پردے میں) بیان ہوں۔)

لیکن میر کے شعر میں کئی نکات ہیں۔ (ا) شعر گوئی اس لیے اختیار کی کہ اپنی اصل باتوں پر پردہ ڈالنا مقصود تھا، لیکن وہ اصل باتیں کیا تھیں۔ اور اُن کو پردے میں رکھنا، یا پردے پردے میں بیان کرنا کیوں ضروری سمجھا، یہ ظاہر نہیں کیا گیا۔ یعنی یہاں بھی وہی پردہ ملحوظ رکھا جس کی خاطر شعر گوئی اختیار کی تھی۔ جو چیز پردے یا بہانے کے طور پر اختیار کی تھی اسی کو لوگوں نے ہمارا فن قرار دے دیا، یا ہم ہی نے اُس کو اپنا فن بنالیا، اس میں ایک طرح کا المیہ بھی ہے۔ لیکن اس سے بڑا المیہ یہ ہے کہ اصل باتیں کبھی کھل کر معرض اظہار میں نہ آسکیں۔ لفظ "وہی" میں دونوں طرح کے اشارے موجود ہیں، یعنی ریختہ ہمارا فن ٹھہرا ہے، یا بات کو چھپانا ہمارا فن ٹھہرا ہے، کیوں کہ دوسرے مصرعے کی مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ دراصل ریختہ ہمارا فن نہیں ہے، بل کہ ریختہ کو سخن کا پردہ بنانا، یعنی بات کو چھپا کر کہنے کا انداز، یہ ہمارا فن ٹھہرا ہے، گویا ساری زندگی راز داری اور باتوں کو چھپانے میں گذر گئی۔ انسان کو حیوان ناطق کہا جاتا ہے، اس کے لیے اس سے بڑھ کر المیہ کیا ہوگا کہ اظہار کے بجائے اخفائے حال کی تراکیبیں اس کا فن ٹھہریں۔ اخفائے حال کی ضرورت شاید "ناموس خامشی" کو قائم رکھنے کے لیے ہو، جیسا کہ دیوانِ اول ہی کے اس شعر میں ہے:

تک سن کہ سو برس کی ناموس خامشی کھو　　دو چار دل کی باتیں اب منھ پر آئیاں ہیں

"ریختہ"، "سخن" (بہ معنی "شاعری") اور "فن" کی رعایت ظاہر ہے۔ بے مثال شعر کہا ہے۔

میر کے فرانسیسی ہم عصر والٹیر (Voltaire) کا قول تھا کہ انسان کو نطق اس لیے عطا ہوا ہے کہ وہ اپنے اصل خیالات کو پوشیدہ رکھ سکے۔ اور والٹیر کے تقریباً دو سو برس بعد آئی۔ اے۔ رچرڈس نے اپنی کتاب "معنی کا مفہوم" (The Meaning of Meaning) میں لکھا ہے کہ دو ہی صورتیں ہیں۔ یا تو ہم اپنا مافی الضمیر ادا کرنے سے قاصر رہتے ہیں، یا پھر وہی کچھ کہہ پاتے ہیں جو ہماری مراد نہیں ہوتی۔ ان خیالات کی روشنی میں میر کا شعر اور بھی لذیذ ہو جاتا ہے۔

قائم نے مصرع ثانی تقریباً پورے کا پورا میر کا لے لیا ہے۔ لیکن اس پر پیش مصرع بالکل مختلف مضمون کا، اور بڑے غضب کا لگایا ہے:

ہوس سے ہم کیا تھا عشق اوّل　　وہی آخر کو ٹھہرا فن ہمارا

آخری بات یہ کہ میر کے شعر میں "ریختہ" اور "پردہ" میں ضلع کا ربط ہے۔ کیوں کہ "ریختہ" کے ایک معنی ہیں "گرا ہوا" اور پردے کے لیے "گرانے" کا لفظ مستعمل ہے۔

(۶۹)　　(۳۷)

گلیوں میں اب تلک تو مذکور ہے ہمارا　　افسانۂ محبت مشہور ہے ہمارا

مقصود کو تو دیکھیں کب تک پہنچتے ہیں ہم　　بالفعل اب ارادہ تا گور ہے ہمارا

بالفعل = اس وقت

تمیں آہ عشق بازی چوپڑ عجب بچھائی پکّی پڑیں ہیں نردیں گھر دور ہے ہمارا

تمیں = واسطے۔
چوپڑ = پچیسی کی بساط۔
اس لیے پچیسی کا کھیل۔
پکّی پڑنا = گوٹ کا بے کار پڑنا
نرد = پچیسی کی گوٹ

ہیں مشت خاک لیکن جو کچھ ہیں میر ہم ہیں مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

۳۷/۱ یہ شعر برائے بیت ہے۔

۳۷/۲ عام طور پر موت ہی کو مقصود کہتے ہیں، لیکن یہاں موت کو صرف ایک غیر اہم سی منزل ٹھہرایا ہے۔ انداز بیان کی بے پروائی قابلِ لحاظ ہے، گویا مرنا نہ ہوا ایک معمولی سا سفر ہوا۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ ہمارا مقصود جو بھی ہے، وہ ایسا ہے کہ ہم مر کر بھی اُس کو حاصل نہیں کر سکتے۔ لیکن مرنے کے بعد کوئی مقصد تو حل ہوتا نہیں، اس لیے شعر میں ایک طرح کا قول محال بھی ہے، ''گور'' اور ''مذکور'' وغیرہ کا قافیہ ناسخ کے زمانے تک درست تھا۔

۳۷/۳ لفظ ''تمیں'' کو پرانے شعرا نے کئی طرح استعمال کیا ہے، اس شعر کی خوب صورتی یہ ہے کہ اس میں پچیسی کی اصطلاحیں بہت بے تکلف نظم ہو گئی ہیں (بازی، چوپڑ، پکی پڑنا، نرد، گھر) اور ''عشق بازی'' اور ''چوپڑ'' میں ضلع کا ربط بھی ہے (''بازی'' بہ معنی ''کھیل'') لیکن شعر کا تاثر یہ نہیں ہے کہ عشق کوئی کھیل ہے یا کوئی غیر سنجیدہ یا تفریحی چیز ہے۔ ''گھر'' وہ خانہ ہوتا ہے جہاں سے کھلاڑی کھیل شروع کرتا ہے یا جہاں پہنچ کر اس کی گوٹ کام یاب ہو جاتی ہے، اور اس کے بعد گوٹ کو گھر گھر (یعنی خانہ خانہ) پھرنا نہیں پڑتا۔ گوٹوں کا غلط پڑنا یا داؤ کا خالی جانا، اور گھر کا دور ہونا، یعنی محفوظ مقام کا یا ایسے مقام کا دور ہونا جہاں پہنچ کر پھر در بہ در پھرنے کی ضرورت نہ ہو، عشق کی بے چارگی کی اچھی تصویر ہے۔ ''چوپڑ عجب بچھائی'' کے دو مفہوم ہیں، یا تو بساط کسی اور نے بچھائی ہے اور ہم محض کھلاڑی ہیں، یا بساط ہم ہی نے بچھائی ہے اور پھر ہم ہی شکست یاب ہو رہے ہیں۔ ''گھر دور ہے ہمارا'' عاشق کے خانماں خراب ہونے کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ نوعمری کے زمانے میں بھی غالب کو میر کے مضامین پسند تھے، اس کی دلیل غالب کی نوجوانی کے اس شعر سے ملتی ہے جو بہ ظاہر میر کے زیر بحث شعر سے متاثر ہے:

اسد اندیشۂ ششدر شدن ہے نہ پھریئے مہرہ ساں خانہ بہ خانہ

''تمیں'' بہ معنی ''تو'' بھی ہو سکتا ہے۔ اس صورت میں ''عشق بازی'' کو مخاطب کر کے کہا گیا ہے کہ اے عشق بازی، تو (نے) عجب چوپڑ بچھائی۔ لیکن ''تمیں'' بہ معنی ضمیر واحد حاضر میں وہ برجستگی اور ابہام نہیں پیدا ہوتا ہے کہ ہم نے / کسی نے تم نے عشق بازی کے تمیں (کے لیے) عجب چوپڑ بچھائی۔ بہ ہر حال، نثار فاروقی (مرحوم) کا یہی خیال تھا کہ یہاں ''تمیں'' بہ معنی ''تو'' ہے۔

۳۷/۴ انسان کو بھی مشتِ خاک کہتے ہیں۔ اس مفہوم میں لیا جائے تو یہ شعر انسان کے مرتبے اور ہمت کی بلندی کا اعلان

نامہ ہے۔اور اگر مشتِ خاک کہہ کر خود اپنی ذاتی شخصیت مراد لی ہے تو یہ شعر سماج کے مقابلے میں فرد کی عظمت، یا کم سے کم اس کے وجود کا اقرار کرتا ہے، یا پھر یہ براہ راست تعلّی کا شعر ہے۔ تینوں صورتوں میں شعر کا لہجہ شاہانہ وقار کا حامل ہے، تعجب ہے کہ بعض نقاد کہتے ہیں کہ میر کی شخصیت میں مسکینی اور بے چارگی تھی۔ ''جو کچھ ہیں میر ہم ہیں'' اور ''مقدور سے زیادہ'' مقدور رکھنے سے مراد یہ ہے کہ ممکن ہے ایک فرد واحد یا کوئی فرد واحد اپنے مقدور سے زیادہ نہ کر سکے، لیکن ہم (یعنی میں، یا پوری نوع انسان) ان حدوں سے ماورا ہیں۔ کائنات جو کچھ ہے، محض انسان کی وجہ سے ہے'' جو کچھ ہیں میر ہم ہیں'' کی نثریوں بھی ہو سکتی ہے: ''جو کچھ ہیں، ہم میر ہیں''، یعنی شعر میں ذاتی تعلّی ہے۔ پھر یہ بھی دل چسپ بات ہے کہ پہلے مصرعے میں ایک بہ ظاہر بے معنی بات کہی، گویا کوئی کہے ''الف برابر ہے الف کے۔'' لیکن دوسرے مصرعے میں اس کا ثبوت ایک بالکل نئے رخ سے دیا کہ ''الف برابر ہے زائد از الف کے۔'' پہلے مصرعے کی بے منطقی کا جواب یوں ہی ممکن تھا۔

(۳۸) (۷۰)

۱۲۵ سحر گہ عید میں دور سبو تھا پر اپنے جام میں تجھ بن لہو تھا
غلط تھا آپ سے غافل گذرنا نہ سمجھے ہم کہ اس قالب میں تو تھا آپ سے۔خود سے
گل و آئینہ کیا خورشید و مہ کیا جدھر دیکھا تدھر تیرا ہی رو تھا
جہاں پر ہے فسانے سے ہمارے دماغ عشق ہم کو بھی کبھو تھا
نہ دیکھا میر آوارہ کو لیکن غبار اک ناتواں سا کو بہ کو تھا

۳۸/۱ کوئی ضروری نہیں کہ ''دور سبو'' سے یہی مراد لی جائے کہ عید کے دن صبح صبح شراب پی جارہی تھی۔ جس طرح دوسرے مصرعے میں معشوق کے بغیر شراب کے لیے خون کا استعارہ کیا ہے، اسی طرح ''دور سبو'' سے مراد خوشی منانا یا کوئی بھی فرحت انگیز چیز پینا ہو سکتا ہے۔ شعر میں عجیب طرح کی کیفیت ہے، کیوں کہ دوسرے مصرعے میں ایک غم انگیز بات کو کم و بیش بے پروائی سے بیان کیا ہے۔ استعاراتی انداز یہاں پر واقعاتی انداز کا رنگ اختیار کر گیا ہے۔

۳۸/۱ ظاہر ہے کہ یہ شعر حضرت علیؑ سے منسوب مشہور مقولے سے مستعار ہے کہ جس نے اپنے آپ کو پہچانا، اس نے خدا کو پہچانا۔ (**من عرف نفسہ فقد عرف ربہ**) لیکن ''قالب'' کا لفظ بہت معنی خیز ہے۔ ''قالب'' بہ معنی ''ڈھانچا'' ہے (یعنی بہ معنی ''جسم'') اور بہ معنی ''سانچا'' اور ''نمونہ'' بھی۔ بے جان جسم کو بھی ''قالب'' کہتے ہیں، اور ہر اس چیز کو بھی ''قالب'' کہتے ہیں جس میں، یا جس کے ذریعہ کوئی اور چیز بنائی جائے۔ لہٰذا جسم انسانی وہ قالب ہے جس کے نمونے پر ہزاروں لاکھوں انسان بنتے ہیں، لیکن یہ قالب بے جان نہیں، بل کہ در اصل نمونہ ہے اُس ذات کا جو وجود مطلق ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ اگر اس جسم کو مظہر ذات خدا نہ سمجھا تو یہ صرف ایک قالب، یعنی بے جان جسم ہے۔ فارسی میں اس کو یوں کہا ہے:

غلط کردم کہ دا بوسیدم از خود نہ دانستم دریں قالب خدا بود

(میں نے غلطی کی کہ اپنے آپ سے محترز رہا۔ مجھے معلوم نہ تھا کہ اس قالب میں خدا ہے۔)
"وا بوسیدن" کا محاورہ ذرا تازہ ہے۔ لیکن "غلط کردم" ذرا مخدوش بھی ہے، اور "تو" کی جگہ "خدا" کہہ کر بات کھول دی ہے۔

۳۸/۳ شعر کے دو مفہوم ہیں۔ ایک تو یہ کہ گل، آئینہ، خورشید اور مہ، یہ سب تیرے چہرے کے پرتو ہیں، ان کی اپنی کوئی حیثیت نہیں، یہ دراصل تو ہے جو کہ ان مظاہر میں جلوہ فرما ہے۔ اس اعتبار سے یہ شعر وحدت الشہود کے مضمون کو بیان کرتا ہے۔ لیکن دوسرا مفہوم یہ ہے کہ گل و آئینہ وغیرہ کچھ نہیں ہیں۔ ان کا کوئی وجود نہیں۔ یا اگر ان کا وجود ہے بھی تو میرے لیے بہ ہر حال یہ موجود نہیں ہیں، میں تو ہر طرف تجھے اور صرف تجھے دیکھتا ہوں، یعنی تیرے سوا مجھے کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ اس مفہوم میں یہ شعر درد کے اس شعر سے لڑ گیا ہے اور ایک حد تک وحدت الوجودی ہے:

نظر میرے دل پہ پڑی دردؔ کس پر جدھر دیکھتا ہوں اُدھر تو ہی تو ہے

لیکن سوال یہ ہے کہ نمونے کے لیے صرف ان چار چیزوں کا انتخاب کیوں کیا؟ جب یہ کہنا ہے کہ اشیا کی کوئی اپنی حیثیت نہیں، یا یہ کہنا ہے کہ اشیا کا اپنا کوئی وجود نہیں، تو ان ہی چار چیزوں کو نمونے کے لیے کیوں استعمال کیا جب ان میں باہم کوئی خاص مناسبت بھی نہیں ہے؟ یہ کہہ سکتے ہیں کہ چاروں میں روشنی کی صفت مشترک ہے، کیوں کہ گل کو چراغ سے تشبیہ دیتے ہیں، اور آئینہ بھی روشن کہا جاتا ہے۔ سورج اور چاند کا روشن ہونا ظاہر ہے، لیکن یہ تعبیر سے زیادہ تاویل معلوم ہوتی ہے۔ دراصل اس سوال کا جواب مصرع ثانی کے لفظ "رو" میں ہے۔ یعنی مناسبت یہ ہے کہ ان چاروں چیزوں کو روے معشوق سے تشبیہ دیتے ہیں۔ "گل" تو معشوق کا استعارہ بھی ہے، اور "آئینہ"، "خورشید" اور "مہ" کی معشوق سے مناسبت ظاہر ہے۔ اب شعر کے مفہوم کا ایک اور پہلو سامنے آیا۔ گل، آئینہ، خورشید اور مہ بھی ایک طرح سے روے معشوق کا ہی حکم رکھتے ہیں۔ لیکن ہمارا معشوق (خدا یا محبوب مجازی) ان سب سے الگ اور بہتر ہے۔ ہمارے لیے گل اور آئینہ وغیرہ کا وجود نہیں، یا ہم اُن کو دیکھتے ہی نہیں، ہم تو ہر طرف اپنے ہی معشوق کا جلوہ دیکھتے ہیں۔ اس مفہوم کو میرؔ ہی کے ایک شعر سے تقویت ملتی ہے:

گل ہو مہتاب ہو آئینہ ہو خورشید ہو میرؔ اپنا محبوب وہی ہے جو ادا رکھتا ہو (دیوانِ اوّل)

لطف یہ ہے کہ خود میرؔ نے اس شعر کا دوسرا مصرع تقریباً براہ راست حافظؔ سے لے لیا ہے، بل کہ دردؔ نے بھی حافظؔ کی خوشہ چینی کی ہے۔ چناں چہ دردؔ کا شعر ہے:

دل بھلا ایسے کو اے دردؔ نہ دیجے کیوں کر ایک تو یار ہے اور تس پہ طرح دار بھی ہے

اب حافظؔ کو سنیے:

شاہد آں نیست کہ موے و میانے دارد
شاہد آنست کہ ایں دارد و آنے دارد

(معشوق وہ نہیں ہے کہ جس کے صرف (لمبے لمبے) بال ہوں اور (پتلی) کمر ہو، معشوق تو وہ ہے جس کے پاس یہ

سب ہو اور ایک انداز، ایک ادا، ایک انفرادیت بھی ہو۔)

ظاہر ہے کہ شعر زیر بحث میں بھی (یعنی جدھر دیکھا تدھر تیرا ہی رو تھا والے شعر میں) میرؔ نے حافظؔ سے استفادہ کیا ہے، کیوں کہ اُن کی مراد یہ معلوم ہوتی ہے کہ گل، آئینہ، مہتاب، خورشید اگرچہ معشوق ہیں، لیکن اصلی معشوق نہیں ہیں، کیوں کہ ان میں وہ ''آن'' نہیں ہے جس کا حافظؔ نے ذکر کیا ہے۔ اس کے برخلاف ہمارے معشوق میں وہ بات ہے، اسی لیے ہم کو ہر طرف وہ ہی وہ نظر آتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ حافظؔ نے غضب کا شعر کہا ہے، لیکن حق یہ ہے کہ میرؔ نے بھی استفادے کا حق ادا کر دیا ہے۔ حافظؔ کی نظر صرف مو دمیان تک گئی اور میرؔ نے زمین و آسمان کی چیزوں کو ایک کر دیا۔

$\frac{38}{4}$ شعر میں پُر لطف ابہام ہے، سب سے پہلی بات تو یہ کہ ماضی کا صیغہ (کبھو تھا) استعمال کر کے یہ ظاہر کیا کہ اب ہم کو دماغِ عشق نہیں ہے، لیکن یہ ظاہر نہیں کیا کہ اب کیفیت کون سی ہے، اور دماغِ عشق اب کیوں باقی نہیں؟ دوسری بات یہ کہ دنیا ہمارے افسانے سے بھری ہوئی ہے۔ یہ بہ ظاہر فخر و مباہات کے لہجے میں کہا ہے، لیکن دوسرے مصرعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اصل کیفیت تو رنجیدگی کی ہے، کیوں کہ دنیا تو ہمارے افسانے سے گونج رہی ہے اور ہم اب کچھ نہیں رہ گئے۔ لیکن یہ بھی گمان گذرتا ہے کہ شاید یہ اشارہ ہے کہ دماغِ عشق تو ہمیں کبھی کسی زمانے میں تھا، اور آج تک اُس کا شہرہ ہے، اگر آج پھر ہم عشق کی طرف مائل ہو جائیں تو خدا جانے کیا سے کیا کر ڈالیں۔ پھر یہ بھی ممکن ہے کہ مندرجہ بالا خیال ایک نئی رنجیدگی کا پیش خیمہ ہے کہ افسوس اب ہم میں وہ تاب و تواں ہی نہیں کہ دوبارہ عشق کا ارادہ کر سکیں۔ پھر یہ بھی ظاہر نہیں کیا کہ ہمارے عشق میں وہ کیا خاص بات تھی جس کی بنا پر ہمارا افسانۂ عشق اب تک دنیا میں گونج رہا ہے۔ دو چھوٹے چھوٹے اور بہ ظاہر معمولی لفظوں، یعنی ''ہے'' اور ''تھا'' کے ذریعہ اتنے معنی پیدا کرنا میر ہی کے بس کا روگ تھا۔ ملاحظہ ہو $\frac{9}{1}$۔

$\frac{38}{5}$ شعر میں دو مفہوم ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہم نے میرؔ آوارہ کو نہ دیکھا، لیکن اُس نے وحشت میں جو غبار اُڑایا تھا اُسے کو بہ کو منڈلاتا ہوا دیکھا۔ دوسرا یہ کہ میرؔ تو مٹ کر خاک ہو چکا تھا، اُسے ہم کہاں سے دیکھتے، لیکن اُس کی خاک غبار بن کر کو بہ کو اُڑتی پھرتی تھی، وہ ہم نے ضرور دیکھی۔ غبار کی ناتوانی بھی خوب ہے، کیوں کہ میرؔ کو عشق نے اس درجہ ناتواں کر دیا تھا کہ اُس کا غبار بھی ناتواں ہی رہا۔ لیکن ''ناتواں سا'' میں معنویت یہ ہے کہ غبار دراصل ناتواں نہ تھا، کیوں کہ اگر واقعی ناتواں ہوتا تو اس طرح کو بہ کو نہ پھیلتا۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ اگر غبار کو دیکھ لیا تو گویا میرؔ کو دیکھ لیا۔ یا اگر میرؔ کو دیکھا تو غبار کو دیکھا، دونوں ایک ہی شے ہیں۔ مزید نکتہ یہ ہے کہ غبار کو بہ کو اُڑنے سے اُس کی بے قراری ظاہر ہوتی ہے۔ غبار یوں بھی پریشان اور پیچ در پیچ ہوتا ہے۔ اور اگر وہ کو بہ کو اڑتا پھرے تو معلوم ہوا کہ وہ اور بھی زیادہ بے قرار اور پریشان ہے، یعنی خاک ہونے پر بھی میر کی بے قراری اور وحشت نہ گئی۔ مضمون کے اس آخری پہلو کو دیوانِ اوّل ہی میں یوں بیان کیا ہے:

ہے بگولا غبار کس کا میرؔ کہ جو ہو بے قرار اُٹھتا ہے

آخری نکتہ یہ ہے کہ غبار شاید اس لیے کو بہ کو پھرتا ہے کہ کیا معلوم اسی طرح اُس کو، یا اُس کے پردے میں میر کو، کوئے محبوب تک رسائی حاصل ہو جائے۔ پورے شعر کا ڈرامائی انداز بھی خوب ہے۔ ناتواں غبار سے ایک مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ غبار ہلکا اور سست رو تھا۔ ایسا غبار کسی شخص کے گذر جانے کے خاصی دیر بعد تک نظر آتا ہے۔ یعنی میر اس قدر تیز

رفتار تھا کہ ہر جگہ سے جلد گذر گیا، اور اب جو، ہم اُس کو ڈھونڈنے نکلے ہیں تو ہر جگہ اُس کے گذرنے کے بعد ہی پہنچے ہیں اور صرف ایک ہلکا سا غبار دیکھ سکتے ہیں۔ میر تو کب کا نکل گیا۔ فارسی میں اس مضمون کو بہت پست کر کے کہا ہے :

نہ دیدم میر را در کوے او لیک
غبار ناتوانے با صبا بود

(میر کو میں نے اُس کے کوچے میں نہ دیکھا۔ لیکن صبا کے ساتھ ایک ناتواں غبار ضرور تھا۔)

(۳۹)

(۷۱)

۱۳۰ راہ دور عشق میں روتا ہے کیا — آگے آگے دیکھیے ہوتا ہے کیا
قافلے میں صبح کے اک شور ہے — یعنی غافل ہم چلے سوتا ہے کیا
سبز ہوتی ہی نہیں یہ سرزمیں — تخم خواہش دل میں تو بوتا ہے کیا
یہ نشان عشق ہیں جاتے نہیں — داغ چھاتی کے عبث دھوتا ہے کیا

۳۹/۱ اس شعر کا پہلا مصرع عام طور پر یوں مشہور ہے ۔ ابتدائے عشق ہے روتا ہے کیا۔ لیکن صحیح اور بہتر وہی ہے جو درج متن ہے۔ ''آگے آگے'' اور ''راہ دُور'' میں جو مناسبت ہے وہ ''ابتدائے عشق'' اور ''آگے آگے'' میں نہیں ہے۔ شعر میں ایک لطیف ابہام تخاطب کا ہے۔ (۱) متکلم اپنے آپ سے گفت گو کر رہا ہے۔ (۲) متکلم کسی اور شخص سے مخاطب ہے۔ (۳) جس شخص کے بارے میں بات ہو رہی ہے وہ موجود نہیں ہے، دوسرے اُس کے حال پر تبصرہ کر رہے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں ایک خفیف سار جائی پہلو بھی ہے۔ اور اس بات کی طرف بھی اشارہ ہے کہ آگے چل کر رونے کو بھی نہ ملے گا۔ خوب شعر کہا ہے۔

۳۹/۲ صبح کے قافلے کی وضاحت نہ کر کے شعر کو ایک خوب صورت عمومیت بخش دی ہے۔ پہلے مصرعے کا آہنگ بھی قافلے کے بیدار ہونے اور عازم سفر ہونے کے وقت کی ہماہمی کی تصویر پیش کرتا ہے۔ ''اک شور ہے'' سے مراد یہ بھی ہے کہ لوگ پکار پکار کر کہہ رہے ہیں کہ ''ہم چلے......'' اور یہ بھی کہ خود شور اور ہماہمی اس اعلان کا حکم رکھتی ہے کہ ہم چلے اور تم پڑے سو رہے ہو۔

۳۹/۳ ''درخت خواہش'' کا پیکر، جو شعر زیر بحث کے پیکر سے ملتا جلتا ہے۔ میر نے دیوانِ دوم میں یوں نظم کیا ہے :

رونے سے بھی نہ ہوا سبز درخت خواہش — گرچہ مرجاں کی طرح تھا یہ شجر پانی میں
پھولا پھلا نہ اب تک ہرگز درخت خواہش — برسوں ہوئے کہ دوں ہوں خون دل اس شجر کو

لیکن ان دونوں شعروں میں بات ذرا واضح ہو گئی ہے۔ یہی حال دیوانِ اوّل کے اس شعر میں ہے، جس میں ''تخم اُمید'' کا پیکر استعمال ہوا ہے :

مت کر زمین دل میں تخم اُمید ضائع بوتا جو یاں اُگا ہے سو اُگتے ہی جلا ہے

اس کے برخلاف شعرِ زیرِ بحث میں "سبز ہوتی ہی نہیں" کے برجستہ محاورہ میں ماضی اور حال اور مستقبل تینوں یک جا ہو گئے ہیں۔ اور لفظ "دل" دوسرے مصرعے میں رکھا ہے۔ ابہام کی وجہ سے پہلے مصرعے میں ایک ڈرامائی توقع ہے۔ یہ توقع دوسرے مصرعے میں "دل" کے لفظ سے پوری ہوتی ہے (یعنی وہ سرزمین جو کبھی سبز نہ ہوگی، ہمارا دل ہے) تو ایک دھکا سا لگتا ہے۔ تخاطب کا ابہام یہاں بھی بہت خوب ہے۔ (۱) متکلم اپنے آپ سے مخاطب ہے۔ (۲) متکلم کسی اور شخص سے (مثلاً ہم ہی سے) مخاطب ہے۔ (۳) متکلم تمام دنیا سے خطاب کر رہا ہے۔ ملاحظہ ہو ۲۹/۱ اور ۳۹/۱ جینے میں تخم کاری کا پیکر ممکن ہے میر نے ظہوری کے اس شعر سے حاصل کیا ہو جو ۳۹/۴ کی بحث میں نقل ہوا ہے۔ غالب نے بھی شعرِ زیرِ بحث سے ملتا جلتا مضمون خوب ادا کیا ہے:

بے گانۂ وفا ہے ہوائے چمن ہنوز وہ سبزہ سنگ پر نہ اُگا کوہ کن ہنوز

میر نے تخم کاری کا پیکر ایک اور جگہ خوب استعمال کیا ہے، ملاحظہ ہو ۵۳/۲۔

دل میں بیج بونے کا مضمون سب سے پہلے شاید حافظ نے استعمال کیا ہے۔ اور حق یہ ہے کہ خوب استعمال کیا ہے:

صد جوئے آب بستہ ام از دیدہ در کنار بربوے تخم مہر کہ در دل بہ کار مت
می گریم و مرادم ازیں چشم اشک بار تخم محبت است کہ در دل بہ کار مت

(اپنے پہلو میں آنکھوں سے میں نے سیکڑوں نہریں بنا دی ہیں، اس تخم محبت کے باعث جو میں تیرے دل میں بونا چاہتا ہوں۔ میں روتا ہوں اور اس چشم اشک بار سے میری مراد وہ تخمِ محبت ہے جو میں تیرے دل میں بونا چاہتا ہوں۔)

عرفی نے اس مضمون کو نیا ہی رنگ دے دیا ہے:

نادیدہ جمال او مہرش ز دلم سرزد ناکاشتہ می روید ایں دانہ چنیں باید

(اُس کے حُسن نے اَن دیکھے ہی میرے دل میں اُس کی محبت پیدا کر دی، یہ دانہ تو بوئے بغیر ہی اُگتا ہے۔ دانہ ہو تو ایسا ہو۔)

یہ سب شعر خوب ہیں، لیکن میر کی شور انگیزی اور معنویت دونوں اپنی جگہ پر کسی سے کم نہیں۔ شور زمین میں بیج بونے کا پیکر سودا نے بھی برتا ہے، لیکن اُن کے مضمون میں کوئی کیفیت نہیں:

گر یار کے سامنے میں رویا تو کیا مژگاں میں جو لختِ دل پُرو دیا تو کیا
یہ دانۂ اشک سبز ہونا معلوم اس شور زمیں میں تخم بویا تو کیا

سودا کے اوّل دو مصرعے بے اثر، بل کہ بے کار ہیں۔

میر کے شعر میں "تخمِ خواہش" کی ترکیب بھی غضب کی ہے۔ دل میں خواہشیں نہیں ہیں۔ اب اس میں خواہش بونا چاہتے ہیں۔ لیکن دل اس قدر بنجر زمین ہے کہ وہاں کوئی خواہش، کوئی تمنا، پھل پھول نہیں سکتی۔ سوال یہ ہے کہ خواہش

کے بیج کیا ہیں؟ یعنی وہ چیزیں کیا ہیں جو دل میں ہوں تو خواہش اُگے؟ ظاہر ہے کہ وہ چیزیں عشق اور اُس کے لوازمات ہیں۔ یا پھر اُمیدیں ہیں۔ اگر عشق اور اُس کے لوازمات ہیں تو وہ معشوق کے تیر مژگاں بھی ہو سکتے ہیں جو دل میں چبھ گئے ہیں۔ اگر اُمیدیں ہیں تو یہ وہ اُمیدیں ہیں جو عشق سے پہلے پیدا ہوئی ہوں گی، یعنی کسی کے یہاں آنکھ لڑنے، کسی سے عشق کرنے کی اُمیدیں، گویا عشق کرنے کا ولولہ۔

سودا کی رباعی کے تیسرے مصرعے میں صاف کہہ دیا گیا ہے کہ یہ دانہ ہرا نہیں ہو سکتا۔ اب آخری مصرعے میں "شورز میں" کہنے کی ضرورت نہ تھی۔ دونوں مصرعے صرف اس لیے متاثر کرتے ہیں کہ اُن میں الگ الگ ایک زور ہے۔ میر کا پورا شعر غیر معنوی وحدت کا حامل ہے۔

۳۹/۴ کنایاتی انداز نے اس شعر میں وہ بلاغت پیدا کر دی ہے کہ زورِ بیان اس پر نثار ہے۔ سینے کے داغ نشانِ عشق ہیں۔ یہ داغ یا تو اُن زخموں کے ہیں جو معشوق نے لگائے ہیں یا اُن پتھروں کے ہیں جو بچوں نے پھینکے ہیں یا اُن خونیں آنسوؤں کے ہیں جو آنکھ سے نکلے ہیں، ظاہر ہے کہ ان داغوں کو دھونے کا تصور بھونڈا ہے، یعنی یہ کوئی بات نہیں ہوئی کہ پہلے تو کوئی شخص سینے پر داغ کھائے، پھر اُن کو دھونے بیٹھے۔ اس لیے مصرع ثانی میں داغوں کو دھونے سے مراد دراصل اشک باری ہے۔ شعر میں ایک طنزیہ تناؤ ہے۔ آنسو مسلسل سینے پر بہ رہے ہیں اور کہنے والا اس اشک باری کو (جو غم کی علامت ہے) داغوں کو دھونے کی کوشش سے تعبیر کرتا ہے، یعنی غم کو دھونے کی کوشش گردانتا ہے۔ عجب المیہ ہے کہ جو عمل انتہائے غم کی علامت ہے اُس کو غم سے نجات پانے کی کوشش سے تعبیر کیا جائے۔ یہ اور اس کے پہلے والا شعر ظہوری کے اس شعر سے متاثر معلوم ہوتے ہیں:

در زمین سینہ کشتم تخم داغ
دارد ابر دیدہ اخگر کاریے

(مَیں نے اپنے سینے کی زمین میں داغ ہی داغ بوئے۔ میری آنکھوں کا ابر چنگاریاں سی بنانے کا عمل کرتا ہے۔)

لیکن ظہوری کے شعر میں وہ ڈرامائی اور طنزیہ تناؤ نہیں جو میر کے شعروں میں ہے۔ تخاطب کا بھی ابہام میر کے یہاں خوب ہے۔ اگر متکلم خود سے مخاطب نہیں ہے تو اُس کا مخاطب کوئی ناتجربہ کار عاشق ہے اور متکلم کوئی جہاں دیدہ شخص یا شاید چارہ گر (یا شاید خود معشوق) ہے۔

(۴۰)

(۷۴)

غمزے نے اس کے چوری میں دل کی ہنر کیا
اس خانماں خراب نے آنکھوں میں گھر کیا

۱۲۵ رنگ اُڑ چلا چمن میں گلوں کا تو کیا نسیم
ہم کو تو روزگار نے بے بال و پر کیا

نافع جو تھیں مزاج کو اوّل سو عشق میں
آخر انھیں دواؤں نے ہم کو ضرر کیا

وہ دشت خوف ناک رہا ہے مرا وطن
سُن کر جسے خضر نے سفر سے حذر کیا

روزگار = زمانہ

ہیں چاروں طرف خیمے کھڑے گرد باد کے — کیا جانیے جنوں نے ارادہ کدھر کیا گرد باد= بگولا۔

۴۰/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں۔ نکتہ صرف یہ ہے کہ شاطر چور کہیں چوری کرنے یا نقاب لگانے سے پہلے اُس جگہ کو دیکھ بھال لیتے ہیں اور اُس کے پاس ہی کہیں گھر لے لیتے ہیں، تا کہ موقع کا معائنہ کرنے اور اُس سے فائدہ اُٹھانے میں آسانی ہو۔ یہاں معشوق نے یہ ہنر کیا کہ دل کو چرانے کی غرض سے آنکھوں میں گھر کر لیا۔ "خانماں خراب" اور "گھر کر لیا" کی رعایت خوب ہے۔ اسی مضمون کو دیوانِ اوّل ہی میں یوں کہا ہے:

چوری میں دل کی وہ ہنر کر گیا — دیکھتے ہی آنکھوں میں گھر کر گیا

۴۰/۲ اس شعر کا ایک دل چسپ پہلو یہ ہے کہ بے بال و پر کرنے والا صیاد یا معشوق نہیں، بل کہ زمانہ ہے، "رنگ اُڑ چلا" کی معنویت بھی قابلِ داد ہے۔ رنگ اُڑ جانا عام طور پر گھبراہٹ یا پریشانی یا خوف کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ محاورے کے معنی ہیں "رنگ کا ہلکا ہو جانا"۔ میرؔ نے لغوی معنی بھی مراد لیے ہیں کہ پھولوں کا رنگ ہوا میں مل گیا ہے۔ گویا اُڑتا پھر رہا ہے۔ یعنی بہار کا شور ہے، اور یہ معنی بھی مراد لیے ہیں کہ پھولوں کا رنگ ہلکا ہو گیا، یعنی بہار اب ختم پر ہے، یہ معنی بھی بعید نہیں کہ کسی سانحے کی وجہ سے پھولوں میں گھبراہٹ پیدا ہو گئی ہے اور ان کا رنگ اُڑنے لگا ہے۔ (یعنی ان کو تسلی یا امداد کی ضرورت ہے۔ اگر میرے بال و پر سلامت ہوتے تو میں جا کر اُن کی دل جوئی کرتا۔) اُڑنے کی مناسبت سے نسیم سے تخاطب بھی بہت خوب ہے۔ گلوں کے رنگ اور متکلم کے بال و پر میں تقابل بھی بہت عمدہ ہے۔ رنگ پھولوں کا جوہر ہے اور بال و پر طائر کا عرض۔ زمانے نے دونوں پر تصرف کیا۔ ایک کا جوہر اُڑایا اور ایک کا عرض۔ "ہم کو تو" سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ زمانے کا اصل مقصد، یعنی ہم کو بے بال و پر کرنا، تو پورا ہوا، اب گلوں کا رنگ (اس کی وجہ سے، یا اتفاقاً) بھی اُڑ چلا تو زمانے کو کیا لینا دینا ہے۔ اصل نشانہ تو ہم تھے مثلاً کوئی کہے "سارا محلہ جل گیا تو کیا ہوا، میرا تو گھر جلا کر دشمنوں کے دل میں ٹھنڈک پڑی۔"

۴۰/۳ اس شعر میں عاشق کی بے چارگی اور مرضِ عشق کے لاعلاج ہونے کے عمدہ بیان کے علاوہ دو باتیں اور ہیں۔ اوّل تو یہ کہ عشق میں بعض دوائیں کارگر بھی ہوتی ہیں، چاہے وہ وقتی طور پر ہوں اور بعد میں نقصان کریں۔ یہ قول حافظ ؏ کہ عشق آساں نمود اوّل و لے افتاد مشکل ہا۔ (یہ ایک طبی مشاہدہ بھی ہے کہ بعض دوائیں شروع شروع میں فائدہ کرتی ہیں اور بعد میں نقصان کرتی ہیں۔) دوسری بات یہ ہے کہ یہ واضح نہیں کیا کہ وہ دوائیں تھیں کیا؟ اس طرح قیاس آرائی کا عمدہ موقع فراہم کر دیا ہے۔ مثلاً ممکن ہے معشوق سے دُور دُور رہنے کے باعث پہلے تو فائدہ ہوا ہو، یعنی تھوڑا بہت صبر آیا ہو، لیکن عرصے تک دُور رہنے نے بے قراری اور بڑھا دی ہو۔ یا معشوق کے یہاں بار بار جانے سے پہلے تو تسکین ملتی ہو اور بعد میں نظارۂ مسلسل کی بنا پر وحشت اور جنون میں اضافہ ہوا ہو۔ یا معشوق کی تلخ کلامی اور ترشی نے پہلے تو ہمت پست کر دی ہو اور بعد میں آتشِ شوق اور بھڑکا دی ہو، وغیرہ۔ شعر میں خفیف سا مزاحیہ رنگ بھی ہے۔ بہت خوب شعر کہا ہے، واقعیت کا رنگ بھی لاجواب ہے۔ ملاحظہ ہو ۴۰/۱۔

راسخ عظیم آبادی نے اس مضمون کے ایک پہلو کو لے کر بہ لطف شعر کہا ہے:

آہ پرہیز نے دونا ہمیں بیمار کیا دکھ ہے ترک جو نظارۂ دلدار کیا

۴۰/۴ خواجہ خضر کے حوالے سے صحرائے عشق کی ہول ناکی کا ذکر دیوانِ ششم میں دو جگہ بڑے پُرلطف انداز میں کہا ہے :

ملا جو عشق کے جنگل میں خضر میں نے کہا کہ خوف شیر ہے مخدوم یاں کدھر آیا

خضر دشتِ عشق میں مت جا کہ واں ہر قدم مخدوم خوف شیر ہے

لیکن شعر زیر بحث میں دو مزید لطف ہیں۔ ایک تو یہ کہ ''رہا ہے مراد وطن'' سے گمان گذرتا ہے کہ اب اس دشت خوف ناک میں وطن نہیں رہا۔ دوسرے یہ کہ ''سفر'' کی مناسبت سے ''حذر'' بہت خوب استعمال کیا ہے، کیوں کہ اس سے ''حضر'' (ٹھہرنا) کا گمان گذرتا ہے جو ''سفر'' کے جوڑ کا لفظ ہے۔ اس طرح ''سفر'' اور ''حذر'' میں ضلع کا لطف پیدا ہو گیا ہے۔

۴۰/۵ ''طرف'' اس شعر میں ''ظرف'' کے وزن پر، یعنی رائے ساکن کے ساتھ ہے۔ یہ تلفظ بھی صحیح ہے۔ شعر میں پیکر بہت موثر ہے۔ پوری تصویر بھی بہت دل چسپ بنتی ہے۔ بگولے میں گرد اور ہوا کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ اگر جنوں کا خیمہ (یعنی ٹھہرنے کی جگہ) بگولا ہے تو اُس کی آوارہ گردی کے میدان کا پوچھنا ہی کیا ہے۔ پھر یہ بھی ایک لطف کی بات ہے کہ بگولا کسی جگہ مشکل ہی سے ٹھہرتا ہے۔ لہٰذا جنون کا ٹھہرنا بھی معلوم۔ مزید لطف یہ کہ متکلم کے ذہن میں جنون اور وحشت انگیزی کا تصور اس قدر حاوی ہے کہ وہ گرد باد کو دیکھ کر یہی سمجھتا ہے کہ یہ جنون کا خیمہ ہے، اور اس کو تجسس بھی ہوتا ہے کہ اب جنون کس طرف مائلِ سفر ہوگا۔ سب سے زیادہ دل چسپ پہلو یہ ہے کہ بگولے کا واقعی کوئی ٹھکانا نہیں کہ کہاں اُٹھے اور کہاں جا نکلے، اور جنون کی وحشت کا بھی کوئی اعتبار نہیں کہ وہ دیوانے کو کہاں لے جائے۔ بگولا چوں کہ دائرے کی شکل میں چاروں سمت گھومتا ہے اس لیے ''چاروں طرف'' بھی خوب ہے۔

مصرع ثانی میں تحیر سے زیادہ افسردگی کا لہجہ ہے۔ جنون کے جانے کا غم ہے اور اس کا بھی تاسف ہے کہ معلوم نہیں اب جنون کس طرف جا رہا ہے۔ ہم کو تو چھوڑ چلا۔

(۴۱)

(۷۵)

شمع تو تک ہم نے دیکھا تھا کہ پروانہ گیا کچھ نہ دیکھا پھر بجز یک شعلۂ پُر پیچ و تاب

۴۱/۱ شعلے کا پُرپیچ و تاب ہونا آگ کی تیزی کو بھی ظاہر کرتا ہے اور اس بات کو بھی کہ پروانے کے دل میں اس قدر گرمی تھی کہ اُس کے جل اُٹھنے پر جو شعلہ اُٹھا وہ بھی بے چین اور بے قرار تھا۔ ''پیچ و تاب'' کا لفظ پروانے کے دل میں جذبات کے تلاطم کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ (''پیچ و تاب کھانا'' یعنی بے قرار ہونا، انگاروں پر لوٹنا) اگر شمع اور پروانہ کو معشوق اور عاشق کا استعارہ فرض کیا جائے تو مراد یہ ہوئی کہ معشوق کا سامنا ہوتے ہی عاشق کی ہستی مٹ کر صرف ایک شعلۂ جوالہ بن گئی۔ خوب شعر کہا ہے۔ بیان کا ڈرامائی انداز بھی بہت خوب ہے، کئی باتیں اَن کہی چھوڑ دی ہیں (مثلاً منظر کا صرف ایک حصہ بیان کیا ہے، یا یہ ظاہر نہیں کیا کہ پروانہ شمع کے شعلے سے جل اُٹھا یا صرف نزدیک پہنچنے پر اُس کا یہ حال ہوا۔) بیان کے اختصار نے شدت پیدا کر دی ہے۔ یہاں تک کہ یہ بھی ظاہر نہیں کیا کہ پروانہ شمع کی طرف کیوں گیا تھا۔

جب کہ غالب نے بات واضح کردی ہے :

کرنے گئے تھے اس سے تغافل کا ہم گلہ   کی ایک ہی نگاہ کہ بس خاک ہو گئے

شعر کا ڈرامائی لہجہ اس وجہ سے کچھ مزید پُر اثر ہو گیا ہے کہ جو واقعہ بعد میں پیش آیا (پروانے کا جل اُٹھنا) اُسے پہلے بیان کیا ہے اور جو واقعہ پہلے پیش آیا (پروانے کا شمع کی طرف جانا) اُسے بعد میں رکھا ہے۔ واقعے کو بیان کرنے کا انداز بھی میر کا اپنا ہے۔ گویا دو شخص آپس میں تبصرہ کر رہے ہوں، یا کوئی عینی شاہد کسی تیسرے شخص کو واقع کی رُوداد سنا رہا ہو۔ بیان کرنے کی یہی کیفیت ۴۲/۱ میں بھی ہے۔

قائم چاند پوری نے میر کا مضمون براہِ راست باندھا ہے، لیکن وہ میر کے مصرع اولیٰ کا جواب نہ لا سکے۔ میر کے یہاں پیکر، بہت متحرک اور بصری ہے، اور اُسلوب بہت ڈرامائی۔ اس ڈرامائیت کو دوسرے مصرعے سے اور تقویت ملی ہے۔ مصرع ثانی میں لفظ ''تو'' انتہائی قوت رکھتا ہے۔ قائم نے مصرع اولیٰ میں یہ لفظ رکھا ہے، اور اس سے فائدہ اُٹھایا ہے، لیکن اُن کا شعر پیکر سے محروم ہے :

شمع تک جاتے تو دیکھا تھا ہم اُس کو قائم   پھر نہ معلوم ہوئی کچھ خبر پروانہ

سید محمد خان رند نے بھی اس مضمون کو نبھانے کی کوشش کی ہے :

اور مَیں راز نیاز عشق سے واقف نہیں   یہ تو دیکھا ہے سر پروانہ تھا اور پائے شمع

رند کا دوسرا مصرع عمدہ ہے۔ لیکن پہلے مصرعے میں تصنع آگیا ہے، اس لیے اُن کا شعر قائم سے بھی کم تر رہ گیا۔ دوسرے مصرعے کا ڈرامائی اور مبہم انداز بہ ہر حال، بہت خوب ہے۔

(۴۲)   (۷۸)

۱۴۰   دُور بیٹھا غبار میر اس سے   عشق بن یہ اَدب نہیں آتا

۴۲/۱ ملاحظہ ہو ۴/۱۳ ۔ شعر زیر بحث میں مزید خوبی یہ ہے کہ ہمارے خاک ہو جانے کے بعد جو غبار سارے عالم میں اُڑتا پھرتا ہے، وہ بھی معشوق کا احترام کرتا ہے۔ ''غبار'' کے لحاظ سے ''بیٹھا'' بہت خوب ہے، کیوں کہ غبار کہیں نہ کہیں تو ٹھہرتا ہے اور جم جاتا ہے۔ اس ٹھہرنے اور جم جانے کو ''بیٹھنا'' کہتے ہیں۔ زندگی میں تو میر اُس سے دُور بیٹھا ہی کرتا تھا، خاک ہونے پر بھی دُور دُور ہی رہا۔ مزید لطف یہ کہ عشق میں خاک ہو جانے کو ایک طرح کی تعلیم سے تعبیر کیا ہے، کہ اس طرح ہم نے یہ ادب سیکھا۔ جس نے عشق نہیں کیا اُسے حفظِ مراتب کے یہ طور نصیب نہیں ہو سکتے۔ اس مضمون کو کئی بار کہا ہے :

تربت سے ہماری نہ اُٹھی گرد بھی اے میر   جی سے گئے لیکن نہ کیا ترکِ اَدب ہم   (دیوانِ دوم)

دور کیا اُس سے جو بیٹھے ہے غبار اپنا دُور   پاس اس طور کے بھی عشق کے آداب میں ہیں   (دیوانِ سوم)

پاس اس کا بعد مرگ ہے آداب عشق سے   بیٹھا ہے میری خاک سے اُٹھ کر غبار الگ   (دیوانِ پنجم)

افتادگی پر بھی نہ چھوا دامن انھوں کا   کوتاہی نہ کی دلبروں کے ہم نے ادب میں   (دیوانِ پنجم)

ملاحظہ ہو ۹۹/۱ اور ۲۰۲/۲ ۔

(۴۳)

(۷۶)

وصل و ہجراں یہ جو دو منزل ہیں یہ راہ عشق کی دل غریب ان میں خدا جانے کہاں مارا گیا

۴۳/۱ شعر کا ابہام قابلِ داد ہے۔ یہ واضح نہیں کیا کہ دل وصل سے ہجر کی طرف جا رہا تھا، یا ہجر سے وصل کی طرف، یا ایک کشاکش تھی، کبھی ہجر تو کبھی وصال۔ ہجر کو راہِ عشق کی ایک منزل کہنا بھی بہت خوب ہے۔ ''مارا گیا'' میں یہ بھی اشارہ ہے کہ راہ زنوں کے ہاتھ مارا گیا، یا اپنی ہی طاقت کم ہو جانے کے باعث جان سے ہاتھ دھو بیٹھا۔ یعنی موت یا تو کشاکش کے باعث تھی، یا راہ زن کی چیرہ دستی کے باعث، یا سفر کی طوالت کے باعث۔ ''غریب'' بہ معنی ''مسافر'' بھی ہے اور بہ معنی ''بے چارہ'' بھی۔ پہلے معنی کی مناسبت ''منزل'' اور ''راہ عشق'' سے ظاہر ہے۔ ''بے چارہ'' بھی غیر مناسب نہیں، کیوں کہ اجنبی یا مسافر بہ ہر حال بے چارہ ہوتا ہے۔ پھر وہ موت بھی کس قدر بے کسی کی موت ہوگی جس کے بارے میں یہ بھی معلوم نہ ہو کہ کہاں واقع ہوئی۔ لہجہ محزوں لیکن باوقار ہے اور بیان میں واقعیت، کیوں کہ میر کے زمانے میں سفر میں جان کا خطرہ ہمیشہ رہتا تھا۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ ممکن ہے عین وصل میں یا عین ہجر میں موت واقع ہوئی ہو لیکن از خود رفتگی کے باعث معلوم ہی نہ ہو سکا ہو کہ موت کہاں ہوئی۔ کسی واقعے کو یوں بیان کرنا گویا دو شخص اس پر تبادلۂ خیال کر رہے ہیں۔ یا ایک شخص دوسرے کو اُس کے بارے میں بتا رہا ہے، میر کا خاص انداز ہے۔ ملاحظہ ہو ۴۱/۱ اس مضمون کو کم شدید انداز میں یوں ظاہر کیا ہے:

ہے پیچ دار از بس راہ وصال و ہجراں ان دو ہی منزلوں میں برسوں سفر کرو تم (دیوانِ اوّل)

(۴۴)

(۸۰)

جگر چاکی ناکامی دنیا ہے آخر نہیں آئے جو میر کچھ کام ہوگا

۴۴/۱ محمد حسن عسکری نے اس شعر اور اس طرح کے بعض دوسرے اشعار کے بارے میں کیا خوب کہا ہے ''عاشق اپنی بدنصیبی پر افسوس تو کر سکتا ہے، لیکن محبوب کی شکایت بالکل بے جا ہے۔ تنہائی زندگی کا قانون ہے اور اس کے سامنے عاشق اور محبوب دونوں مجبور و معذور ہیں۔'' شعر زیر بحث میں مزید خوبی یہ ہے کہ جگر چاکی اور ناکامی کو دنیا کے روز مرہ کاموں سے تعبیر کیا ہے، اور یہ تعبیر میر خود نہیں کر رہے ہیں، بل کہ کوئی اور شخص کر رہا ہے جو میر کی طرف سے معذرت پیش کر رہا ہے کہ گروہ کسی محفل میں نہیں آئے تو کیا عجب۔ دنیا کے کام، مثلاً جگر چاکی، ناکامی، جان کے ساتھ ہیں، کہیں کسی کام میں پھنس گئے ہوں گے۔ غیر معمولی بات کو ایسے لہجے میں کہنا جیسے کوئی سامنے کی بات کہہ رہے ہوں، اور پھر بھی بات کی اہمیت برقرار رہے، میر کا خاص انداز ہے۔ اسی مضمون کو بہت پست کر کے دیوانِ سوم میں یوں کہا ہے:

روتے ہیں نالہ کش ہیں یا رات دن جلے ہیں ہجراں میں اس کے ہم کو بہتیرے مشغلے ہیں

نیز ملاحظہ ہو ۱۶۷/۳ ۔

(۴۵) (۸۴)

یہ حسرت ہے مروں اس میں لیے لب ریز پیمانہ — مہکتا ہو نپٹ جو پھول سی دارو سے مے خانہ — نپٹ=بالکل

نہ دے زنجیر کے غل ہیں نہ دے جرگے غزالوں کے — مرے دیوان پن تک ہی رہا معمور ویرانہ — معمور=آباد

۱۴۵ نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی — گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ

۴۵/۱ اس غزل کو ردیف ہائے ہوز میں ہونا چاہیے تھا، کیوں کہ مطلع کے دونوں قافیے چھوٹی ہ پر ختم ہوتے ہیں، صرف ایک شعر کے علاوہ (جو انتخاب میں نہیں آیا) سب شعروں کے قافیے فارسی ہیں اور چھوٹی ہ پر ختم ہوتے ہیں۔ لیکن چوں کہ ان کی چھوٹی ہ کو کھینچ کر الف کی طرح پڑھنا پڑتا ہے اس لیے فورٹ ولیم کے مرتبین نے قافیوں کو الف سے لکھ کر اس غزل کو ردیف الف میں ڈال دیا۔ اور بعد کے سب لوگوں نے اس کا اتباع کیا۔ میرے خیال میں یہ غلط ہے۔ لیکن مَیں نے ترتیب میں خلل ڈالنا پسند نہیں کیا، اس لیے اس غزل کو ردیف الف میں جگہ دی ہے، لیکن قافیوں کو الف کے بجائے چھوٹی ہ سے لکھا ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۳/۱ شعر زیرِ بحث میں پھول سی شراب سے مے خانے کا مہکنا بہت خوب ہے۔ پھول سی شراب اس معنی میں بھی ہے کہ شراب میں پھول جیسی خوش بو ہو، اور اس معنی میں بھی کہ شراب پھول کی طرح لطیف ہو۔ پھر صرف شراب کی تعریف نہیں کی، بل کہ مے خانے کو بھی اسی شراب سے معطر کہہ کر مے خانے کی بھی خوبی بیان کر دی۔ مزید یہ کہ تمنا بہت معصوم سی ہے، کہ ہاتھ میں لبریز پیمانہ ہو اور موت آجائے۔ شراب پینا چاہے نصیب نہ ہو لیکن اس مے خانے تک پہنچ کر مریں، یہی بہت ہے۔ یہ بھی خوب ہے کہ عام طور پر لوگ کسی روایتی متبرک جگہ میں مرنا پسند کرتے ہیں اور یہاں شراب سے معطر مے خانے میں جام بکف مرنے کی تمنا کی جا رہی ہے۔ اس میں ایک مزاح کا پہلو بھی ہے، جیسا کہ شفیق الرحمٰن نے کہیں لکھا ہے کہ اب تمنا بس یہ ہے کہ باقی عمر لندن یا پیرس میں یادِ خدا میں گذار دوں۔ ''پھول'' میں ایک مزید لطف یہ ہے کہ بہترین قسم کی ہندستانی شراب کو بھی ''پھول'' کہتے ہیں۔ انگریزی کے زیرِ اثر جب ہندستانی چیزوں کا رتبہ گھٹا تو یہ نام بھی ہم لوگوں کو بھول گیا، ورنہ ''طلسم ہوش ربا'' تک میں ''شراب'' کے لیے ''پھول'' اکثر استعمال ہوا ہے۔

۴۵/۲ ''زنجیر'' اور ''غل'' کی مناسبت کے لیے ملاحظہ ہو ۹/۱۔ اس مضمون کو قائم چاند پوری نے بھی خوب بیان کیا ہے:

دم قدم سے تھی ہمارے ہی جنوں کی رونق — اب بھی کوچوں میں کہیں شور و فغاں سنتے ہو

میر کے شعر میں منظر نگاری اعلا پائے کی ہے۔ دیوانہ پابہ زنجیر ہے۔ لیکن سارے دشت میں دوڑتا پھرتا ہے، اس کی وحشت کی بنا پر جنگلی ہرن اُس سے مانوس ہیں اور اُس کے ساتھ ساتھ رہتے ہیں، چناں چہ ایک طرف زنجیر کی جھنکار ہے اور ایک طرف ہرنوں کی ڈاریں۔ ''ویرانہ'' اور ''معمور'' میں بھی ایک رعایت ہے، کیوں کہ ہرے بھرے کھیت کو بھی ''معمور'' کہتے ہیں، ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ یہ ظاہر نہیں کیا کہ دیوانہ پن کیوں ختم ہو گیا؟ اس کی وجہ موت بھی ہو سکتی ہے، محویت بھی اور ترکِ دیوانگی بھی۔

۴۵/۳ اس شعر میں میر نے واضح کیا ہے کہ اُن کے نزدیک اچھے شعر میں کیا خوبیاں ہونا چاہیے۔ حالی کی بیان کردہ خوبیوں (سادگی، اصلیت اور جوش) کے مقابلے میں میر جن خوبیوں کا ذکر کرتے ہیں وہ زیادہ بنیادی ہیں اور مشرقی نظریۂ شعر کے

ساتھ زیادہ انصاف بھی کرتی ہیں۔ ''شورش'' سے مراد ہے جذبات کی شدت، لیکن ایسی شدت جس میں گرمی اور گہرائی ہو، پلپلا پن یا جذباتیت نہ ہو، یعنی جذبے کی شدت کے لحاظ سے الفاظ بھی ہوں۔ یہ نہ ہو کہ جذبہ سطحی یا ہلکا ہو لیکن اُسے سینہ کوٹ کوٹ کر سر پھوڑنے والے انداز میں بیان کیا جائے۔ ''کیفیت'' سے مراد ہے شعر میں ایسی فضا ہو جو متاثر کرے، چاہے شعر کے معنی براہِ راست یا فوراً پوری طرح ظاہر نہ ہوں۔ یا اس میں کوئی خاص معنی نہ ہوں۔ (۹/۱ کیفیت کی اچھی مثال ہے۔)

''کیفیت'' اور ''شورش'' (یا شور انگیزی) میں فرق یہ ہے کہ شورش والے شعر میں شاعر کسی انسانی صورتِ حال پر passionate اظہارِ خیال کرتا ہے۔ خود شاعر (یعنی متکلم) عام طور پر اس صورتِ حال میں شریک نہیں ہوتا۔ شورش کے شعر میں مضمون اور معنی کی اہمیت ہوتی ہے، جب کہ ''کیفیت'' والے شعر میں مضمون اور معنی بہت کم ہوتے ہیں۔ یعنی ایسے شعر میں بنیادی اہمیت اُس فضا اور تاثر کی ہوتی ہے جو شعر سے فوری طور پر قائم ہو۔ کیفیت کا شعر فوراً اثر کرتا ہے۔

''معنی'' سے مراد ''معنی آفرینی'' ہے، ''معنی آفرینی'' اور ''مضمون آفرینی'' الگ الگ چیزیں ہیں۔ ''مضمون آفرینی'' سے مراد ہے (۱) کوئی نیا مضمون پیدا کرنا (۲) کسی پرانے مضمون میں کوئی نیا پہلو نکالنا، یا (۳) کسی پرانے مضمون کو نئے ڈھنگ سے بیان کرنا۔ ''معنی آفرینی'' کا مطلب ہے (۱) کسی شے یا حقیقت میں نئے معنی دریافت کرنا۔ یا (۲) کلام کے معنی بہ ظاہر کچھ ہوں، لیکن غور کریں تو کچھ اور معنی نکلیں، یا (۳) کلام کے ایک معنی ظاہر ہوں، لیکن غور کریں تو معلوم ہو کہ اس میں متعدد معنی ہیں، یا (۴) کلام ظاہر اور بین طور پر کثیر المعنی ہو۔ یا (۵) کلام میں ایسی رعایتیں ہوں جن سے نئے معنی کا قرینہ نکلے۔

یہ اصطلاحیں ہند ایرانی شعرا (اور بڑی حد تک اُردو شعرا) کی وضع کی ہوئی ہیں۔ پرانے ایرانی ماہرین شعریات مضمون اور معنی میں فرق نہیں کرتے تھے۔ ہندستانیوں کے یہاں بھی اس کی مثال مل جاتی ہے۔ لیکن اٹھارھویں صدی کا آغاز ہوتے ہوتے اُردو والوں نے مضمون اور معنی کی تفریق کو تسلیم کر لیا تھا۔ میرؔ اور دوسرے شعرا کے یہاں اُردو شعریات کی اصطلاحات کثرت سے ملتی ہیں، ضرورت صرف تلاش کرنے کی ہے۔

شعر زیرِ بحث میں سودا کو مستانہ کیوں کہا ہے، یہ بات واضح نہیں ہوتی۔ ممکن ہے لفظ ''سودا'' سے فائدہ اُٹھا کر کہا ہو۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ سودا کے مزاج میں کوئی صفت رہی ہو جسے مستانگی سے تعبیر کر سکتے ہوں، چناں چہ قائمؔ نے بھی میرؔ کے مضمون پر مبنی ایک قطعے میں بالکل ایسی ہی بات کہی ہے:

اے گردشِ زمانہ تری کج روی کے بیچ — یک سر نواحِ ہند سے شعر و سخن گیا
سودا تو اپنے حال میں مدت سے مست ہے — قائمؔ رہا تھا ایک سو اپنے وطن گیا

میرؔ کے شعر میں ''گیا'' اور ''رہا'' کا ضلع بھی خوب ہے۔

(۴۶)

(۸۵)

بارہا گور دل جھنکا لایا — اب کے شرطِ وفا بجا لایا

ر قدر رکھتی نہ تھی متاعِ دل　　سارے عالم میں میں دکھا لایا

دل کہ یک قطرہ خوں نہیں ہے بیش　　ایک عالم کے سر بلا لایا

اب تو جاتے ہیں بت کدے سے میر　　پھر ملیں گے اگر خدا لایا

۴۶/۱ مطلع برائے بیت ہے۔

۴۶/۲ ''قدر'' بہ معنی ''عزت'' بھی ہے اور یہ بہ معنی ''قیمت'' بھی۔ دوسرے معنی کی روشنی میں یہ مفہوم بھی نکل سکتا ہے کہ متاعِ دل انمول تھی۔ متاعِ دل کو سارے عالم میں دکھا کر واپس لے آنے میں باوقار رنجیدگی کے ساتھ خفیف سی تلخی بھی ہے۔ حکیم شفائی نے اس مضمون کو ذرا کھول کر بیان کیا ہے:

عجب متاعِ زبونیست ایں وفاداری
کہ مفت ہم نہ خریدند ہر کجا بردم

(یہ وفاداری بھی عجب متاعِ زبوں ہے کہ جہاں جہاں میں اُسے لے گیا، لوگوں نے اُسے مفت بھی نہ خریدا۔)

میر کے لہجے میں عجب طرح کی قطعیت ہے، اور مکالمے کا انداز اس پر مستزاد۔

۴۶/۳ دوسرے مصرعے میں کئی معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ عشق کی مصیبت دل کی وجہ سے ہے۔ دوسرے یہ کہ دنیا میں جو کچھ شوریدہ سری اور ہنگامہ ہے وہ سب دل کی وجہ سے ہے، تیسرے یہ کہ دل رکھنے کی بنا پر ہم عاشق ہوئے، اور ہماری عاشقی ایک عالم کے لیے مصیبت بن گئی۔ چوتھے یہ کہ دل ہی نے ہم کو حُسن کا قدر دان بنایا، دل نہ ہوتا تو گویا عشق نہ ہوتا، اور عشق نہ ہوتا تو حُسن کی کوئی اہمیت نہ تھی۔ دل نے عشق کو پیدا کیا، عشق نے حُسن کو، اور حُسن سارے عالم کے لیے فتنہ بن گیا۔ ملاحظہ ہو ۶۰/۴ اور ۹۱/۳۔

۴۶/۴ بُت کدے میں واپس آنے کے لیے ''خدا لایا'' کی کیا بے مثال شرط رکھی ہے، اور لطف یہ ہے کہ محاورہ پورا بندھا ہے۔ مضمون ہلکا ہے، لیکن ''خدا لایا'' کی برجستہ ذو معنویت میر کے علاوہ کسی اور کے بس کی نہ تھی۔ ملاحظہ ہو ۵۲/۴۔ اس طرح کا ایک استعمال دیوانِ سوم میں بھی ہے:

میر کعبے سے قصد دیر کیا　　جاؤ پیارے بھلا خدا ہم راہ

(۸۸)　　(۴۷)

۱۵۰ اک وہم سی رہی ہے اپنی نمود تن میں　　آتے ہو اب تو آؤ پھر ہم میں کیا رہے گا

۴۷/۱ اپنی ''نمود'' (یعنی ظاہر ہونا، موجود ہونا) کو جسم سے الگ فرض کیا ہے، لیکن اس کو جان سے بھی تعبیر نہیں کیا ہے، یہ انداز خوب ہے، پھر اسے ''وہم'' کہہ کر مزید لطف پیدا کیا، کہ ہمارے وجود کا وہم سا باقی ہے، لوگوں کو بس دھوکا ہوتا ہے کہ ہم ظاہر اور موجود ہیں۔ غالب اس مضمون کو بہت آگے لے گئے ہیں:

ہستی کا اعتبار بھی غم نے مٹا دیا　　کس سے کہوں کہ داغ جگر کا نشان ہے

لیکن غالبؔ کے شعر میں "غم نے مٹا دیا" غیر ضروری وضاحت کا حامل ہے۔ میرؔ کا استفہام انکاری بہت خوب ہے، اور غالبؔ کے یہاں بھی استفہام غیر معمولی قوت رکھتا ہے۔ میرؔ کے دوسرے مصرعے میں رنجیدگی بھی ہے اور ایک طرح کی برگشتگی بھی، اس کے برخلاف غالبؔ کے یہاں اس بات کا درد ہے کہ اُن کی بات پر کوئی یقین نہیں کرے گا۔ میرؔ کے لہجے میں ایک بے پروائی ہے، گویا اشارہ یہ ہے کہ اگر تم نہ آؤ گے تو تمھارا ہی نقصان ہوگا۔ ملاحظہ ہو ۲۸/۳ اور ۱۰۱/۱ اور ۲۶۴/۳۔

کیفیت اور مضمون آفرینی کا فرق دیکھنا ہو تو میرؔ کے اس شعر کے سامنے نسیمؔ دہلوی کا حسب ذیل شعر رکھیے۔ میرؔ کے یہاں کیفیت اس قدر ہے کہ مصرع اولیٰ میں مضمون کی ندرت کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ نسیمؔ کے یہاں صرف مضمون آفرینی ہے:

آ کہیں وعدہ فراموش کہ فرصت کم ہے ۔۔۔ دم کوئی دم میں قدم بوس قضا ہوتا ہے

(۴۸)

(۸۹)

کہیں ہیں میرؔ کو مارا گیا شب اس کے کوچے میں ۔۔۔ کہیں وحشت میں شاید بیٹھے بیٹھے اُٹھ گیا ہوگا

۴۸/۱ اس شعر میں ایک پورا افسانہ ڈرامائی انداز میں بیان کیا ہے، اور لطف یہ ہے کہ افسانے کا صرف ایک حصہ الفاظ میں پیش کیا ہے اور باقی سب قاری کے تخیل پر چھوڑ دیا ہے، لیکن اس طرح کہ تمام تفصیلات کی طرف ذہن منتقل ہو جاتا ہے۔ میرؔ نے معشوق کی گلی میں ٹھکانا بنا لیا ہے۔ لیکن اس کی ذہنی کیفیت محویت کی نہیں، بل کہ وحشت کی ہے۔ خبر آتی ہے کہ میرؔ معشوق کے کوچے میں مارا گیا۔ ممکن ہے معشوق کی تلوار کا نشانہ بن گیا ہو، ممکن ہے اہلِ کوچہ نے سنگ سار کر دیا ہو۔ دوسرے مصرعے میں افسوس کے لہجے میں کہا گیا ہے کہ اُسے وحشت تو تھی ہی، بیٹھے بیٹھے اُٹھ گیا ہوگا۔ اور جب اُٹھ کھڑا ہوا تو اُس کی وحشت پر خفا ہو کر معشوق نے اُسے قتل کر دیا، یا لوگوں نے اُسے سنگ سار کر دیا۔ لیکن دوسرے لہجے میں پڑھیے تو مصرع ثانی میں ایک موہوم سی اُمید کا بھی اظہار ہے گویا اپنے دل کو سمجھا رہے ہوں، جس طرح بُری خبر ملنے پر دل کو سمجھاتے ہیں اور اس خبر کو اچھے معنی پہنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ چناں چہ موہوم سی اُمید کے ساتھ کہتے ہیں کہ نہیں، مارا نہ گیا ہوگا۔ اُس کو وحشت تو تھی ہی، کہیں اُٹھ کر چلا گیا ہوگا۔ چوں کہ وہ اپنی عام جگہ پر، جہاں اکثر نظر آیا کرتا تھا، آج نظر نہیں آ رہا ہے، اس لیے لوگوں نے یہ خبر پھیلا دی ہے کہ مارا گیا۔ اس مفہوم کے اعتبار سے معشوق اور اُس کے اہلِ کوچہ کے ساتھ حُسنِ ظن کا بھی اظہار ہوتا ہے کہ وہ لوگ ایسے نہیں ہیں جو میرؔ کو مار ڈالیں۔ شعر میں کئی کردار ہیں اور ہر ایک کے خدوخال افسانے کی ضرورت کی حد تک بالکل واضح اور واقعیت پر مبنی ہیں۔ میرؔ، معشوق، معشوق کی گلی کے لوگ، وہ لوگ جو میرؔ کی موت کی خبر لائے ہیں، اور شعر کا متکلم۔ خود مرکزی کردار (یعنی میرؔ) کی وحشت، معشوق سے اُس کا انہماک، اُس کی بے گناہی، بے چارگی، یہ سب اس خوبی سے محض اشاروں میں بیان ہوئے ہیں کہ شعر کی بلاغت دوبالا ہو گئی ہے، یہ شعر کنایاتی اُسلوب کا

بے مثال نمونہ ہے۔ شعر کا ایک خاص لطف یہ ہے کہ اگرچہ اس میں اکثر کردار وہی ہیں جو غزل کی دنیا میں رسومیاتی وجود رکھتے ہیں، (عاشق، معشوق، گلی کے لوگ وغیرہ) لیکن ان کا وجود رسومیاتی ہوتے ہوئے بھی واقعی ہے، استعاراتی نہیں۔ ایسے اشعار کی موجودگی غزل کی رسومیات اور شعریات، دونوں کے بارے میں ازسرِ نو غور وفکر کا تقاضا کرتی ہے، یعنی غزل کی رسومیات کا وجود کتنی سطحوں پر ممکن ہے۔ اور بڑا شاعر کس کس طرح اُن کو برت سکتا ہے۔

(۴۹) (۹۵)

کل شب ہجراں تھی لب پر نالہ بیمارانہ تھا شام سے تا صبح دم بالیں پہ سر یک جا نہ تھا

یاد ایا مے کے اپنے روز و شب کی جائے باش یا در باز بیاباں یا در مے خانہ تھا جائے باش۔ رہنے کی جگہ

شب فروغ بزم کا باعث ہوا تھا حسن دوست شمع کا جلوہ غبار دیدۂ پروانہ تھا

۴۹/۱ دوسرے مصرعے میں اضطراب کی کیفیت کو ظاہر کرنے کے لیے بہت خوب پیکر استعمال کیا ہے۔ پورے شعر پر واقعیت کا رنگ غالب ہے۔ نالہ بھی تھا تو دھیمی آواز میں، بیماروں کی طرح تھا اور سرگشتگی بھی تھی تو دیواروں سے سر ٹکرانے کی مبالغہ آمیز کیفیت کے بجائے تکیے پر سر کبھی اِدھر رکھتے تھے اور کبھی اُدھر، روایتی انداز میں دیکھیے تو معلوم ہوتا ہے کہ ضعف کا عالم ظاہر کیا ہے۔ لیکن کسی ایک لفظ سے براہِ راست ضعف کا بیان نہیں نکلتا۔ کنائے بہت خوب ہیں۔

۴۹/۲ غالب نے صحرا کو "خانہ مجنوں صحرا گردِ بے دروازہ" کہا ہے۔ یہ صحرا کی وسعت اور اس میں داخل ہونے پر کسی قسم کی روک ٹوک نہ ہونے کا اچھا بیان ہے۔ اس کے مقابلے میں میر کا "در باز بیاباں" پھیکا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن در حقیقت میر کا شعر نکتے سے خالی نہیں، کیوں کہ بیاباں اُن کا گھر نہیں ہے، صرف اقامت خانہ ہے۔ اور وہ بھی صرف اس حد تک کہ وہ اس کے دروازے پر دن رات پڑے رہتے تھے۔ دروازہ ہمہ وقت کھلا ہوا تھا، لیکن وہ درویشی کی سچی ادا کے ساتھ دروازے ہی پر پڑے رہتے تھے۔ اسی طرح، وہ مے خانے میں بھی نہ داخل ہوتے تھے۔ وحشت میں ایک ادائے بے گانگی تھی، کسی بھی گھر میں، چاہے وہ صحرا یا مے خانہ ہی کیوں نہ ہو، داخل ہونا گوارا نہ تھا۔ در باز بیاباں کا پیکر میر نے ایک جگہ اور استعمال کیا ہے:

اب در باز بیاباں میں قدم رکھیے میر کب تلک تنگ رہیں شہر کی دیواروں میں (دیوان چہارم)

۴۹/۳ رعایتیں سامنے کی ہیں: "فروغ"، "شمع"، "جلوہ"، "دیدہ"۔ شعر میں اس قسم کی نازک خیالی ہے جسے عام طور پر غالب سے منسوب کرتے ہیں بل کہ یہ دونوں شعر (۴۹/۲ اور ۴۹/۳) اس طرز کی اچھی مثال ہیں جسے "خیال بندی" کہتے ہیں۔ شاہ نصیر نے اس طرز کو عام کیا، پھر ناسخ اور غالب نے اسے نئی بلندیوں پر پہنچایا۔ لیکن جیسا کہ ان شعروں سے واضح ہے، میر بھی خیال بندی پر پوری طرح قادر تھے۔ معشوق کے حسن کے آگے شمع کی روشنی ماند پڑ گئی تھی، لہٰذا اُس کا ماند

پڑنا پروانے کی آنکھ میں غبار کی طرح کھٹک رہا تھا۔ یا شمع کی روشنی اتنی پھیکی پڑ گئی تھی کہ وہ غبار آلود اور دھندلی معلوم ہوتی تھی، اور یہ غبار (یعنی شمع کے حُسن کی یہ کم حیثیتی) پروانے کی آنکھوں میں اس طرح کھٹک رہا تھا جیسے خاک کا ذرہ آنکھوں میں کھٹکتا ہے۔ یا شمع کے حُسن کا ماند پڑنا پروانے کے لیے باعث رنج تھا اور اس کی آنکھ میں غبار کی طرح تھا۔ لطف یہ بھی ہے کہ اگر آنکھوں میں غبار بھر جائے تو کچھ دکھائی نہیں دیتا، اس لیے پروانہ جلوہ معشوق کے دیدار سے محروم رہا اور شمع کے حسن سے بھی لطف اندوز نہ ہوسکا۔

(۵۰)　(۹۶)

۱۵۵ پیغام غم جگر کا گل زار تک نہ پہنچا　نالہ مرا چمن کی دیوار تک نہ پہنچا

یہ بخت سبز دیکھو باغ زمانہ میں سے　پژ مردہ گل بھی اپنی دستار تک نہ پہنچا　بخت سبز = بدنصیبی

مستوری خوبروئی دونوں نہ جمع ہوویں　خوبی کا کام کس کی اظہار تک نہ پہنچا

یوسف سے لے کے تا گل پھر گل سے لے کے تا شمع　یہ حُسن کس کو لے کر بازار تک نہ پہنچا

افسوس میر وے جو ہونے شہید آئے　پھر کام اُن کا اُس کی تلوار تک نہ پہنچا

۵۰/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن پوری غزل کے آہنگ میں جو حیرت انگیز روانی ہے وہ مطلع میں بھی موجود ہے۔

۵۰/۲ ''بخت سبز'' کا استعمال یہاں بہت خوب ہے۔ باقی رعایتیں ظاہر ہیں۔ اس سے ملتا ہوا مضمون دیوانِ اوّل ہی میں یوں ادا کیا ہے:

پژ مردہ بہت ہے گل گل زار ہمارا　شرمندۂ یک گوشۂ دستار نہ ہووے

مومن نے اس زمین میں اچھی غزل کہی ہے۔ اُن کے ایک شعر میں ''گل'' اور ''دستار'' کا مضمون بھی بندھا ہے۔ لیکن میر کی سی کیفیت نہیں:

بے بخت رنگ خوبی کس کام کا کہ میں تو　تھا گل ولے کسی کی دستار تک نہ پہنچا

۵۰/۳ ''اظہار'' کا لفظ یہاں خوب رکھا ہے، کیوں کہ اس کا اشارہ تخلیقی اظہار، یعنی شاعرانہ اظہار کی طرف بھی ہے۔ دوسرے مصرعے میں یہ لطف بھی ہے کہ ''کس کا خوبی کا کام'' نہ کہا، جس کی توقع تھی، بل کہ ''کس کی خوبی کا کام'' کہا، اس کی بنا پر ''کام'' بہ معنی ''مقصد'' کا بھی پہلو نکل آیا اور عبارت بھی غیر متوقع ہوگئی۔ مفہوم یہ نکلا کہ خوبی کا ہونا شرط ہے، اظہار اپنی راہیں خود نکال لے گا۔

۵۰/۴ ناسخ نے اس مضمون کا ایک پہلو تمثیلی انداز میں اَدا کیا ہے، لیکن اُن کا پہلا مصرع، جس میں دعوا ہے، بہت سست ہے:

جس جگہ ہے حُسن فوراً قدرداں پیدا ہوا　چاہ میں یوسف گرا تو کارواں پیدا ہوا

میر نے ''یہ حُسن کس کو لے کر'' کا ٹکڑا بہت خوب رکھا ہے، کیوں کہ اس میں یہ بھی اِشارہ ہے کہ حُسن اُس شخص یا

اُس چیز پر جبر کرتا ہے، جس میں حُسن پایا جاتا ہے۔ بازار میں جانے سے قدرداں ملتے ہیں، لیکن رسوائی بھی ہوتی ہے حُسن کو ظاہر کرنے والی اشیا کی تین قسمیں بھی دل چسپ رکھی ہیں: انسان، پھول (جو بے جان ہے لیکن جو معشوق کا استعارہ بھی ہے) شمع، جس میں ایک طرح کی جان ہوتی ہے اور جو عاشق کا استعارہ بھی ہے اور معشوق کا بھی۔ غالؔب نے اس مضمون کا ایک پہلو اس خوبی سے بیان کیا ہے کہ اُن کا شعر نسبتاً یک پہلو ہونے کے باوجود غیر معمولی ہو گیا ہے:

غارت گر ناموس نہ ہو گر ہوس زر   کیوں شاہد گل باغ سے بازار میں آوے

۵۰/۵ ''کام'' بہ معنی ''مقصد'' بھی ہے اور بہ معنی ''حلق'' بھی۔ شعر کو تھوڑا سا نامکمل چھوڑ کر ایک نیا لطف پیدا کیا ہے۔ ''میر، افسوس وے جو شہید ہونے آئے، پھر اُن کا کام اُس کی تلوار تک نہ پہنچا۔'' ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جو لوگ ارادہ کر کے جان دینے کے لیے آتے ہیں اُن کو یہ سعادت نصیب نہیں ہوتی۔ صوفیانہ رنگ میں کہیے تو مطلب یہ نکلا کہ عرفان اُسی کو ملتا ہے جس کو خدا دے۔ ارادے اور کوشش سے کچھ حاصل نہیں ہوتا اگر دینے والے کی نظرِ کرم نہ ہو۔

(۵۱)   (۹۷)

۱۶۰ اس کا خیال چشم سے شب خواب لے گیا   قسمے کہ عشق جی سے مرے تاب لے گیا

کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشم گریہ ناک   مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا

منھ کی جھلک سے یار کے بے ہوش ہو گئے   شب ہم کو میر پر تو مہتاب لے گیا

۵۱/۱ شعر میں کوئی معنوی خوبی نہیں، لیکن دونوں مصرعے اتنے برابر کے ہیں اور باہم اس طرح پیوست ہیں کہ نئے غزل گو کے لیے نمونے کا کام دے سکتے ہیں۔ پہلے مصرعے میں کسی ایک رات (خاص کر پچھلی رات) کی بات کہی ہے۔ اور دوسرے مصرعے کو اُس عام ذہنی کیفیت کے اظہار کے لیے استعمال کیا ہے۔ جس کی بنا پر پچھلی رات معشوق کا محض خیال نیند اُڑا لے گیا۔ اس طرح پہلا مصرع دلیل اور دوسرا مصرع دعوا بن گیا ہے۔ ''خیال'' اور ''خواب'' کی مناسبت ظاہر ہے۔ ''عشق'' اور ''تاب'' میں مناسبت معنوی ہے، کیوں کہ عشق کے نتیجے میں انسان پیچ و تاب کھاتا ہے، یا عشق میں گرمی ہوتی ہے (''تاب'' = ''گرمی'') مصرع ثانی میں لفظ ''قسمے'' بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ اس سے قسم کھانے والے کی شدتِ جذبات ظاہر ہوتی ہے۔

۵۱/۲ یہ شعر کیفیت اور معنی دونوں لحاظ سے، بہت خوب ہے۔ اس کے حُسن کا اندازہ کرنے کے لیے سوداؔ کا یہ شعر سامنے رکھیے:

نظر آتا ہے پھر آنکھوں میں کچھ آثار رونے کا   ڈروں ہوں بہ نہ جاوے شہر بندھ کر تار رونے کا

سوداؔ کے دوسرے مصرعے میں ایک دل چسپ مبالغہ ہے اور پہلے مصرع میں ایک شگفتہ صنعت (تار بندھ کر شہر کا بہ جانا۔) لیکن میؔر کے دوسرے مصرعے میں صوتی آہنگ اور پیکر نے مل کر غیر معمولی ڈرامائیت پیدا کر دی ہے۔

''سیلاب'' ایک خوں خوار شیر کی طرح سامنے آتا ہے جو بستی کے جانوروں یا نہتے انسانوں کو اُٹھا لے جاتا ہے۔ یا پھر کسی طوفان کی طرح، جو اچانک آتا ہے اور اچانک ختم ہو جاتا ہے۔ ایک شہر کا شہر اُجاڑ لے جاتا ہے۔ پھر اس پر طرّہ یہ کہ آنسوؤں سے بوجھل آنکھوں کو جو کثرتِ گریہ کے باعث کھل نہیں سکتیں، بے خبر ظاہر کیا ہے۔ رونا بے چینی اور درد کا اظہار کرتا ہے اور سونا امن و سکون کی علامت ہے، لیکن یہاں رونے کی کثرت کے باعث آنکھوں کے کھل نہ سکنے اور اس طرح اُنھیں یہ نہ معلوم ہو سکنے کو، کہ سیلابِ گریہ سے کیا قیامت ٹوٹی ہے، بے خبری کی نیند سے تعبیر کیا ہے۔ غضب کا شعر کہا ہے۔ یہ کنایہ بھی موجود ہے کہ ہمیں رونے پر اختیار نہیں، ہمارے رونے کی وجہ سے شہر میں سیلاب آ جاتا ہے تو ہم مجبور ہیں، بل کہ بے خبر ہیں۔ چشمِ گریہ ناک کو اپنے سے الگ شخصیت فرض کر کے ایک اور طرح کا ڈرامائی تناؤ پیدا کیا ہے، پھر یہ کہ آنسو روکنے کی تلقین نہیں کی ہے، صرف یہ کہا ہے کہ پلکیں اُٹھا کر دیکھو تو سہی تمھارے رونے نے کیا غضب ڈھایا ہے۔ یہ بھی اشارہ ہے کہ اگر اس طرح گریہ جاری رہا تو جہاں سب اہلِ شہر بہ جائیں گے، جو تم پر طعنہ زنی کرتے اور پتھر پھینکتے ہیں، وہاں معشوق کا گھر بھی بہ جائے گا۔ رونے پر ایک طرح کی مباہات بھی ہے اور رونے کے ممکن خراب نتیجے اور اچھے نتیجے کی طرف اشارہ بھی، یہ باتیں لفظ ''شہر'' سے پیدا ہوئی ہیں کیوں کہ یہ صاف ظاہر ہے کہ اسی شہر میں عاشق بھی ہے اور معشوق بھی، روز مرہ کی رُو سے صرف ''شہر'' یا ''بستی'' یا اس طرح کا کوئی لفظ رکھ کر کوئی بات کہی جائے (مثلاً ''شہر میں بہت بارش ہو رہی ہے'') تو مراد یہی ہوتی ہے کہ وہ شہر جس میں ہم تم رہتے ہیں۔

قائمؔ نے اس مضمون کو سوداؔ سے بہتر نبھایا ہے:

اب چشمِ گریہ پیا صرفہ ہے کیا جہاں کا ۔۔۔ سیلاب خوں سے تیرے جل تھل تو بھر چکا ہے

قائمؔ نے ''چشمِ گریہ پیا'' کی نہایت خوب صورت ترکیب رکھی ہے جس میں پیکر کو بھی دخل ہے۔ دوسرے مصرعے سے پیکر کو تقویت پہنچتی ہے۔ ''جل تھل'' کا تعلق ''پیائش'' سے ظاہر ہے، لہٰذا ضلع بھی خوب صرف ہوا ہے۔ لیکن میرؔ کی سی ڈرامائیت اور میرؔ کی طرح دونوں مصرعوں میں انشائیہ اُسلوب کے نہ ہونے کی وجہ سے، اور میرؔ کے مصرعے ثانی میں جو پکارنے کی کیفیت ہے، اُس کے فقدان نے قائمؔ کے شعر کو میرؔ سے کم تر کر دیا ہے۔

''چشمِ گریہ ناک'' کی ترکیب میر حسنؔ نے بھی استعمال کی ہے، لیکن اُن کا شعر اس ترکیب کی خوبی کے باوجود محض بیانیہ اور خبریہ اُسلوب کے باعث سوداؔ سے کم نظر آتا ہے:

اس چشمِ گریہ ناک نے عالم ڈبو دیا ۔۔۔ جیدھر گئی اُدھر کو یہ طوفان لے گئی

۵۱/۳ اس شعر میں کوئی خاص بات نہیں، صرف تین شعر پورے کرنے کے لیے اسے رکھا گیا ہے۔ پھر بھی دوسرے مصرعے میں کنایہ خوب ہے۔ ممکن ہے کہ معشوق کا منھ نہ دیکھا ہو، بل کہ چاند کو معشوق کا منھ فرض کر لیا ہو۔ دوسری بات یہ کہ چاندنی میں پریاں اُتر کر آدم زادوں کو اُڑا لے جاتی ہیں، اس طرح کی باتیں قصہ کہانیوں میں ملتی ہیں۔ اس لیے معشوق کے چہرے کی جھلک پر بے ہوش ہو جانے کو پرتوِ مہتاب کے اثر سے ہوش حواس کھو بیٹھنے سے تعبیر کرنا بھی ایک لطف رکھتا ہے۔ چاند

کے گھٹنے بڑھنے سے جنون کا کچھ تعلق ہے یہ بات پرانے لوگوں کو معلوم تھی۔ یہ اشارہ شعر میں موجود ہے۔ لیکن عین ممکن ہے کہ شعر زیرِ بحث کا حوالہ میرؔ کی مثنوی "خواب وخیال میرؔ" کے اِن مشہور اشعار سے قائم ہوتا ہو :

نظر رات کو چاند پر گر پڑی تو گویا کہ بجلی سی دل پر پڑی
مہ چاردہ کار آتش کرے ڈروں یاں تلک میں کہ جی غش کرے
توہم کا بیٹھا جو نقش درست لگی ہونے وسواس سے جان ست
نظر آئی اک شکل مہتاب میں میں آئی جس سے خورو خواب میں

(۵۲) (۹۹)

دل پہنچا ہلاکی کو نپٹ کھینچ کسالا لے یار مرے سلمہ اللہ تعالیٰ

کسالا کھینچنا = سختی جھیلنا
سلمہ اللہ تعالیٰ = اللہ تعالیٰ اس کو سلامت رکھے

کچھ میں نہیں اُس دل کی پریشانی کا باعث برہم ہی مرے ہاتھ لگا تھا یہ رسالہ[۱]
۱۶۵ گذرے ہے لہو واں سر ہر خار سے اب تک جس دشت میں پھوٹا ہے مرے پاؤں کا چھالا
گر قصد اُدھر کا ہے تو ٹک دیکھ کے آنا یہ دیر ہے زہاد نہ ہو خانۂ خالہ

۵۲/۱ اس زمین و بحر میں سوداؔ نے بھی اپنے مطلع میں "سلمہ اللہ تعالیٰ" کا فقرہ خوب باندھا ہے :

مَیں دشمنِ جاں ڈھونڈ کے اپنا جو نکالا سو حضرت دل سلمہ اللہ تعالیٰ

لیکن میرؔ کے یہاں ایک لطف اور بھی ہے: دل پہنچ تو چکا ہے ہلاکت کے قریب، اور دعا اُس کو یہ دے رہے ہیں کہ اللہ اُسے سلامت رکھے۔ لہٰذا اس میں دو طرح کے طنز ہیں۔ ایک تو یہ کہ مرنے والے کو سلامت رہنے کی دعا دے رہے ہیں اور دوسرا یہ کہ اس کی سختی اور مصیبت کے قائم رہنے کی دعا دے رہے ہیں۔ کیوں کہ جو شخص مرنے کے قریب ہے اگر وہ اسی حال میں سلامت رہے تو اس کی زندگی، موت سے بدتر ہو جائے گی۔ سلمہ اللہ تعالیٰ کی دعا عام طور پر اُن لوگوں کو دیتے ہیں جو بہت عزیز ہوں یا جن کی وجہ سے دعا دینے والے کو کوئی فائدہ حاصل ہوتا ہو، یا دعا دینے والا جن کا احترام کرتا ہو۔ اس اعتبار سے بھی اس بے چارہ دل کو جو کہ سختی کھینچ کھینچ کر موت کے دروازے پر جا پہنچا ہے، یہ دعا دینا بہت خوب ہے۔ نظیرؔ اکبرآبادی نے بھی اس زمین میں غزل کہی ہے اور یہ فقرہ بھی استعمال کیا ہے :

کیا جانیے کس حال میں ہووے گا عزیزو دل آج مرا سلمہ اللہ تعالیٰ

جرأتؔ نے اس زمین میں دو غزلہ کہا ہے۔ اور پہلی غزل کے مطلع میں اور دوسری کے مقطع میں "سلمہ اللہ تعالیٰ" نظم کیا ہے۔ مقطع میں اُنھوں نے بتوں کے عشق کا ذکر کر کے ایک لطف پیدا کر دیا ہے۔ اس کے علاوہ اُنھوں نے سوداؔ، میرؔ

۱۔ کلیاتِ سوداؔ، مرتبہ: ظل عباس عباسی، بہ تصحیح و اضافہ: احمد محفوظ، زیرِ نگرانی: شمس الرحمٰن فاروقی، یہ غزل ردیف الف ہی میں ہے۔

اور نظیر کے برخلاف "دل" کا مضمون نہیں باندھا ہے، بل کہ ایک نئی راہ نکالی ہے :

جرأت سے بھی عاشق نہیں ہوتے کہ شب و روز ہے محو بتاں سلمہ اللہ تعالیٰ

یہ ضرور ہے کہ جرأت کا مضمون ہلکا اور اُن کا لہجہ محض خوش طبعی کا ہے، جب کہ سودا اور میر کے یہاں طنز اور زہر خند کی کیفیت ہے، جرأت کا شعر نظیر کے شعر سے بہ ہر حال بہتر ہے اور "محو بتاں" ہونے کے "سلمہ اللہ تعالیٰ" پُر لطف ہے۔

۵۲/۲ "رسالہ" فوجی لفظ ہے، اس کے اعتبار سے "پریشانی" اور "برہم" بہت مناسب ہیں۔ دل کا ہاتھ لگنا بھی بہت عمدہ ہے۔ اور یہ کنایہ بھی کہ دل روزِ ازل ہی سے بہ قول غالب عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا ہے۔ پہلے مصرعے میں "کچھ" روز مرہ کے استعمال کا اچھا نمونہ ہے، کیوں کہ اس کے بغیر بات مکمل تھی لیکن وہ زور نہ پیدا ہوتا۔

"رسالہ" کو دل کا استعارہ بنانا غالباً میر کی اختراع ہے، کیوں کہ یہ کہیں اور نظر سے نہیں گذرا۔ دل کی ایک صفت "پریشان" ہے اور اس کی تشبیہات میں "لوح" اور "صفحہ" بھی ہیں۔ اس اعتبار سے "رسالہ" کو "دل" کا ضلع بھی کہہ سکتے ہیں، اگر "رسالہ" کو اس کے اصل معنی، یعنی "اوراق"، "کتاب" کے معنی میں لیا جائے۔ ملحوظ رہے کہ صاحب "بہار عجم" اور صاحب "آنند راج" کے قول کے مطابق "رسالہ" بہ معنی "فوجی ٹکڑی" ہندستانی افواج کی اصطلاح ہے، اور ان معنی میں یہ عربی میں نہیں ہے۔ میر کی ہنر مندی یا فن کارانہ چالاکی دیکھیے کہ "رسالہ" اپنے ہندستانی معنی میں بھی "دل" کا ضلع ہے اور عربی معنی میں بھی "دل کا" ضلع ہے۔

۵۲/۳ اس مضمون کو دیوان اول ہی میں یوں بیان کیا ہے :

کوئی تو آبلہ پا دشتِ جنوں سے گذرا
ڈوبا ہی جائے ہے لوہو میں سر خار ہنوز

لیکن اس شعر میں بھرتی کے الفاظ بہت ہیں، اور پھر بھی صرف ایک سرخار کے لہو میں ڈوبنے کا ذکر ہے۔ اس کے برخلاف شعر زیر بحث میں سر ہر خار سے لہو گذر رہا ہے۔ اور سر ہر خار سے لہو گذرنے سے یہ مراد بھی ہو سکتی ہے کہ میرے آبلے کے پھوٹنے کے ماتم میں ہر کانٹے کے سر سے خون رواں ہے۔ (یعنی کانٹوں نے سر پھوڑ لیا ہے۔) یا یہ کہ میرے آبلے کے پانی نے کانٹوں کو بھی تر و تازہ کر دیا ہے اور خون اُن کے سر میں رواں ہے۔ "سر" اور "پاؤں" کی رعایت ظاہر ہے۔

۵۲/۴ "خالہ جی کا گھر نہیں ہے"، اس محاورے کو کس خوب صورتی سے نبھایا ہے، میر کو محاوروں اور کہاوتوں کے نظم کرنے میں کمال حاصل تھا، ہمارے زمانے میں یگانہ نے اس بات میں اُن کی پیروی کی۔ لیکن وہ بات نہ آسکی، کیوں کہ میر محاوروں اور کہاوتوں کو کسی نئے پہلو سے یا غیر متوقع سیاق و سباق میں نظم کرنے پر قادر تھے، جب کہ یگانہ انھیں عام مضامین کی جگہ استعمال کرتے تھے۔ پھر بھی، اس مشکل فن کو برتنے والوں میں یگانہ کا دم بہت غنیمت تھا، شعر زیر بحث میں لطف یہ بھی ہے کہ شاید مسجد یا خانقاہ کو زاہد لوگ خالہ جی کا گھر سمجھتے ہوں اور من مانی کر لیتے ہوں، لیکن دیر کا معاملہ اور ہے، یہاں کے آداب اور ہیں، یہاں زاہدوں کا حکم نہیں چلتا، بل کہ اُن پر فقرے چلتے ہیں، ملاحظہ ہو ۴۶/۴، ۱۱۸/۳، ۱۱۹/۱۔

(۵۳)

(۱۰۰)

پل میں جہاں کو دیکھتے میرے ڈبو چکا ‏ ‏ اک وقت میں یہ دیدہ بھی طوفان رو چکا

ممکن نہیں کہ گل کرے ویسی شگفتگی ‏ ‏ اس سرزمیں میں تخم محبت مَیں بو چکا ‏ ‏ گل کرنا=ظاہر ہونا

پایا نہ دل بہایا ہوا سیل اشک کا ‏ ‏ میں پنجہ مژہ سے سمندر بلو چکا

۱۷۰ ہر صبح حادثے سے یہ کہتا ہے آسماں ‏ ‏ دے جام خون میر کو گر منھ وہ دھو چکا

$\frac{۵۲}{۱}$ مطلع بھرتی کا ہے۔ لیکن پہلے مصرعے میں ایک لطف یہ ہے کہ "میرے" کا تعلق "دیکھتے" سے ہو سکتا ہے ("میرے دیکھتے") اور "جہاں" سے بھی ("میرے جہاں کو")۔

$\frac{۵۳}{۲}$ ملاحظہ $\frac{۲۹}{۳}$ اس مضمون کو دیوانِ اوّل ہی میں یوں کہا ہے:

اے ابر اس چمن میں نہ ہوگا گل اُمید ‏ ‏ یاں تخم یاس اشک کو میں پھر کے بو دیا

لیکن اس شعر میں بھرتی کے لفظ بہت ہیں اور وضاحت بھی غیر ضروری حد تک ہے۔ شعر زیر بحث میں ایک پُر وقار اَلم ناکی ہے اور لفظ "گل" کا ابہام بھی بہت معنی خیز ہے۔ "بو چکا" کے بھی دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ میں نے بویا اور دوسرے یہ کہ مَیں کبھی نہ بوؤں گا۔ "اس سرزمیں میں" اور "ویسی شگفتگی" کا ابہام بھی توجہ طلب ہے۔ یہ سرزمین دنیا بھی ہو سکتی ہے، کوئی ایک شہر بھی، اور کسی نئے معشوق کا دل بھی۔ "ویسی شگفتگی" میں اشارہ یہ ہے کہ پہلے کبھی تخم محبت کہیں بویا تھا اور وہ خوب شگفتہ ہوا تھا، اس بار یا اس جگہ بھی شگفتہ ہوگا، لیکن وہ بات نہ ہوگی۔ شگفتہ گل کو دل خونیں کا بھی استعارہ کہتے ہیں، گویا دل کا پھول شگفتہ ہونا دراصل دل کا خونیں ہونا ہے۔ یعنی عشق میں کامیابی دراصل یہی ہے کہ دل خون ہو جائے اور اس بار دل کے خون ہونے کا امکان نہیں ہے۔

دل میں تخمِ محبت بونے کا مضمون میر حسن نے بھی برتا ہے، لیکن اُن کے یہاں وہ معنوی ابعاد نہیں ہیں جو میر کے یہاں ہیں:

بیخ و بنیاد نہالِ عشق کو برباد دے ‏ ‏ آہ مَیں تخم محبت دل میں کیوں بونے لگا

ملحوظ رہے کہ میر کے شعر میں "گل کرنا" کو فارسی محاورہ "گل کردن" بہ معنی "ظاہر ہونا" کا ترجمہ قرار دیں تو ایک معنی یہ نکلتے ہیں کہ اب ایسی شگفتگی ظاہر نہ ہوگی۔

مزید ملاحظہ ہو $\frac{۳۹}{۳}$۔

$\frac{۵۳}{۳}$ میر کو سمندر اور دریا ے مواج کے پیکروں سے خاص شغف تھا۔ یہ ذرا عجیب بات ہے، کیوں کہ سمندر اُنھوں نے کبھی دیکھا نہ تھا اور شاید گھاگھرا سے زیادہ بڑے پاٹ کا دریا بھی نہ دیکھا تھا۔ لہٰذا یہ اُن کے تخیل کا کمال اور افتادِ طبع کی خاصیت ہی ہے کہ اُنھوں نے غزلوں، مثنویوں، شکارناموں، ہر صنف میں سمندر اور تلاطم خیز لہروں کے پیکر اور شعرا سے زیادہ باندھے ہیں۔ دوسرے شعر اپنے اپنے موقع پر بحث میں آئیں گے۔ فی الحال شعر زیر بحث میں پنجہ مژہ سے سمندر بلونے اور سیل اشک میں بہے ہوئے دل کا پیکر دیکھیے۔ آنسوؤں کے سیل میں دل بہ گیا۔ پھر سیلِ اشک نے سمندر کی شکل

اختیار کر لی۔ اس سمندر میں پلکیں پنجے کی طرح تھیں جن کے ذریعے دل کو ٹٹولا جا رہا تھا۔ پلکوں سے سمندر بلونا کمال صعوبت اور کمال کوشش بھی ہے، اور انتہا درجے کا بے اثر فعل بھی۔ دونوں نے مل کر طوفان اشک اور دل کی بے چارگی اور ڈھونڈنے والے کی سعی خام کی کیا عمدہ تصویر کھینچ دی ہے۔ دریائے مواج کے پیکروں کے لیے "دریائے عشق" قابل مطالعہ ہے۔ مثلاً یہ متفرق اشعار دیکھیے:

آب کیسا کہ بحر تھا ذخار تند و مواج و تیرہ و تہ دار
موج ہر اک کمند شوق تھی آہ لپٹی اس کو برنگ مار سیاہ
کشش عشق آخر اس مہ کو لے گئی کھینچتی ہوئی تہ کو

شعر زیر بحث میں "بلونا" ایک اور لحاظ سے بھی معنی خیز ہے، ہماری دیو مالا میں سمندر بلونا کا مقصد امرت حاصل کرنا تھا، لیکن امرت سے پہلے زہر نکلا جسے شیوجی نے پی لیا۔ یہاں اگر سمندر بلونے کا مقصد دل جیسا امرت بازیافت کرنا فرض کیا جائے تو لامحالہ یہ معنی نکلتے ہیں کہ دل تو نہ ملا لیکن زہر ضرور نصیب ہوا۔ سمندر کے پیکروں کے لیے مزید ملاحظہ ہو ۲۰۹/۱۔

۵۳/۴ "جام خوں" کا پیکر میر نے متعدد بار استعمال کیا ہے:

سحر جام خوں ہے جو منھ دھو چکوں ہوں یہ مفلوک ایسے کے گھر میہماں ہے (غزل در قصیدۂ آصف الدولہ)
نہ سی چشم طمع خوان فلک پر خام دستی سے کہ جام خون دے ہے ہر سحر یہ اپنے مہماں کو (دیوان اوّل)
جام خوں بن نہیں ملتا ہے ہمیں صبح کو آب جب سے اس چرخ سیہ کاسہ کے مہمان ہوئے (دیوان اوّل)
ہر سحر حادثہ مری خاطر بھر کے خوں کا ایاغ نکلے ہے (دیوان اوّل)

یہ پیکر میر نے نظیری سے مستعار لیا تھا:

آمد سحر کہ دیر و حرم رفت و رو کنند تا بازم از نصیب چہ خوں در سبو کنند

(صبح ہوئی، لوگوں نے دیر و حرم میں جھاڑ و پونچھا لگانا شروع کیا، دیکھوں اب میری تقدیر میرے سبو میں کس طرح کا خون بھرتی ہے)

لیکن حق یہ ہے کہ شعر زیر بحث میں میر نے اس پیکر کو چار چاند لگا دیے ہیں اور نظیری سے استفادے کا حق اس طرح ادا کیا ہے کہ یہ پیکر اب اُن ہی کا ہو گیا ہے۔ حادثے سے آسمان کا تخاطب، پھر یہ شرط کہ جب میر منھ دھو لے تب اُسے جامِ خون دیا جائے، شعر کو واقعیت اور بھیانک پن دونوں سے بہرہ مند کرتا ہے۔ پھر آسمان کی بے خبری کہ ابھی میر نے منھ دھویا بھی کہ نہیں، اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ آسمان کو میر سے ایک طرح کی بے تعلقی اور بے خبری ہے، اس کو دل چسپی صرف اس بات سے ہے کہ پہلی چیز جو میر تک ہر صبح پہنچے وہ جامِ خون ہو۔ باقی، میر کے روز و شب کیا ہیں، اس باب میں اُسے معلومات نہیں اور نہ معلومات رکھنے کی ضرورت یا خواہش ہے۔ حادثے کے ہاتھ سے جامِ خون حاصل

ہونا بھی بہت خوب ہے، شعر کو روزمرہ کی زندگی سے قریب کرنے کے لیے بل کہ حادثے اور جامِ خون کو عام شب و روز کا حصہ بنانے کے لیے، ''منھ دھو چکا'' کا ٹکڑا کس قدر برمحل اور برجستہ ہے، اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔ غیر معمولی یا غیر عام بات کو روزمرہ زندگی کی سطح پر لانے کا ہنر جیسا میرؔ کو آتا تھا، ویسا کسی کو نہ آیا۔ ملاحظہ ہو ۳۴/۱۔

بعض اُستاد قسم کے لوگ ''جامِ خون'' میں اعلانِ نون کو غلط قرار دیں گے، حالاں کہ اسے غلط کہنے کی وجہ کوئی نہیں ہے۔ غالبؔ کے زمانے تک تو اُسے کسی نے غلط نہیں کہا، اور ناسخؔ کے یہاں بھی اس کی مثال مل جاتی ہے کہ آج جن الفاظ کو بے عطف و اضافت نونِ غنہ کے ساتھ ہی باندھنا صحیح سمجھا جاتا ہے، اُن کو اُنھوں نے انھیں باعلانِ نون بھی باندھا ہے۔ رشید حسن خاں کا کہنا ہے کہ انشاؔ نے ''دریائے لطافت'' میں یہ قاعدہ بیان کیا ہے کہ عطف و اضافت کے ساتھ اعلانِ نون نہ ہونا چاہیے۔ لیکن اس نام نہاد قاعدے کے باوجود ہمارے تقریباً ہر بڑے شاعر نے اعلانِ نون مع عطف و اضافت سے پرہیز نہیں کیا۔ وجہ یہ ہے کہ یہ قاعدہ ہی مہمل اور ہماری زبان کے مزاج کے خلاف ہے۔ اس مسئلے پر تھوڑی سی بحث رشید حسن خاں نے اپنی کتاب ''زبان اور قواعد'' میں، اور مَیں نے ''عروض، آہنگ اور بیان'' میں درج کی ہے۔

کہا گیا ہے کہ اعلانِ نون مع عطف و اضافت اس لیے غلط ہے کہ فارسی میں ایسا نہیں ہوتا، اسی طرح، یہ بھی کہا گیا ہے کہ خون، جان، آسمان وغیرہ الفاظ اگر بے عطف و اضافت آئیں تو اُن میں نون کا اعلان ہونا چاہیے۔ اگر پہلا قاعدہ (اعلانِ نون مع عطف و اضافت ناجائز ہے) مہمل ہے تو دوسرا مہمل تر ہے۔ کیوں کہ اگر یہ الفاظ فارسی ہیں اور اُن میں نونِ غنہ ہے، تو پھر اُن کو بے اعلانِ نون باندھنا کیوں کر غلط ہوا؟ حقیقتِ حال یہ ہے کہ فارسی میں نونِ غنہ لفظ کے آخر میں شاذ ہی آتا ہے، یعنی فارسی میں ''جان'' کا تلفظ ''جُن'' یا اس سے کچھ ملتا جلتا کیا جاتا ہے۔ اسی طرح، وہاں ''خون'' کو ''خُن'' بولتے ہیں۔ لہٰذا جو چیز ایرانیوں کے تلفظ ہی میں نہ تھی اُس پر کسی فارسی قاعدے کا دارومدار چہ معنی دارد؟ نظم طباطبائی نے غالبؔ کے مصرع :

بس کہ دوڑے ہے رگِ تاک میں خوں ہو ہو کر

پر یہی اعتراض کیا ہے کہ ''خون'' اعلانِ نون کے بغیر درست نہیں۔ رشید حسن خاں نے منیرؔ شکوہ آبادی کا ایک واقعہ نقل کیا ہے کہ وہ اپنے اس مطلع پر وجد کرتے تھے :

گنبدِ قبرِ دوستاں ٹوٹے اے زمیں تجھ پہ آسماں ٹوٹے

لیکن وہ ہاتھ بھی ملتے تھے کہ مَیں اسے دیوان میں نہیں رکھ سکتا، کیوں کہ ''آسمان'' میں اعلانِ نون نہیں ہوا۔ یہ دونوں حضرات بڑے فارسی داں تھے، انوریؔ کا شہرۂ آفاق قصیدہ ''کاں باشد، جاں باشد'' ہی پڑھ لیتے، یا اور کچھ نہیں تو نظیریؔ کا یہ شعر ہی یاد رکھتے تو انھیں یہ مشکل نہ ہوتی :

پارہ پارہ جگر طور زغیرت خوں شد کہ کہے بودم و چوں کوہ ثباتم دادند

اور آخری بات یہ کہ ممکن ہے فارسی میں کوئی قاعدہ ہو، لیکن فارسی کے قاعدوں کا اطلاق اُردو پر اندھا دھند کرنا کہاں کی دانائی ہے۔ ہمارے بڑے شعرا نے یہی کیا ہے کہ نون کا اعلان جہاں چاہا ہے کیا ہے، جہاں نہیں اچھا لگا وہاں نہیں

کیا ہے اور یہی اُصول صحیح ہے کہ اس معاملے میں ذوق اور سامعہ کو اندھے قوانین پر ترجیح دی جائے۔ میر کے زیرِ بحث شعر میں اور اُن اشعار میں، جو میں نے اس کی ضمن میں نقل کیے ہیں یہی اُصول کارفرما ہے۔

وضو کے لیے خون سے منھ دھونے کا مضمون ۱۸۵/۱ میں ملاحظہ ہو۔

(۵۴) (۱۰۱)

دیر و حرم سے گذرے اب دل ہے گھر ہمارا ہے ختم اس آبلے پر سیر و سفر ہمارا

ہیں تیرے آئینے کی تمثال ہم نہ پوچھو اس دشت میں نہیں ہے پیدا اثر ہمارا — اثر = نشان

ہے تیرہ روز اپنا لڑکوں کی دوستی سے اس دن ہی کو کہے تھا اکثر پدر ہمارا

نشو و نما ہے اپنی جوں گرد باد انوکھی بالیدہ خاک رہ سے ہے یہ شجر ہمارا

۵۴/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن آبلے پر سیر و سفر تمام ہونا (یعنی آبلے ہی میں سفر کرنا) تھوڑا بہت دل چسپ ضرور ہے۔ میر کو یہ مضمون بہت پسند رہا ہوگا۔ کیوں کہ اُنھوں نے اپنے فارسی دیوان (جو دیوانِ اوّل کے بعد کا ہے) میں اسے دوبارہ لکھا ہے:

رہ بدل بردم و فارغ شدم از دیر و حرم ختم گردید برایں آبلہ سیر و سفرم

(میں دل تک پہنچ گیا اور دیر و حرم سے بے نیاز ہو گیا۔ اس آبلے پر میرا سیر و سفر ختم ہو گیا۔)

۵۴/۲ ہمارا کوئی وجود نہیں، یا ہمارا وجود و عدم برابر ہے، یہ غالب اور میر کا پسندیدہ موضوع ہے، بل کہ اسے اُردو شاعری کے رُسومیاتی مضامین میں سمجھنا چاہیے۔ شعرِ زیرِ بحث میں میر نے اسے بالکل نئے انداز میں باندھا ہے، ہم معشوق کے آئینے میں نظر آنے والی صورت ہیں، اس بیان میں ایک دل چسپ ابہام بھی ہے۔ معشوق کے آئینے میں جو صورت نظر آئے گی وہ معشوق کی بھی ہو سکتی ہے۔ اگر ایسا ہے تو پہلے مصرعے کی رُو سے ہم میں اور معشوق کے جلوے میں کوئی بات مشترک ہے، یہ مشترک بات تحیر ہو سکتی ہے، کیوں کہ معشوق کی صورت جو آئینے میں جلوگر ہے، معشوق کو دیکھ کر مبہوت رہ جاتی ہے اور کچھ بولتی نہیں۔ لہٰذا ہم اتنے متحیر ہیں کہ ہمارے وجود کا کسی کو نشان ہی نہیں ملتا، ہم بس بُت کی طرح خاموش اور بے حس و حرکت ہیں۔ اس معنی کی روشنی میں ''نہ پوچھو'' کا روزمرہ اور بھی معنی خیز ہو جاتا ہے۔ آئینے کی تمثال ہونے سے یہ بھی مراد ہو سکتی ہے کہ ہم تیرے آئینے کی صورت ہیں، یعنی جس طرح تیرا آئینہ تیرے جلوے کے اثر سے مبہوت اور ساکت ہو جاتا ہے، اُسی طرح ہم بھی ہیں۔ ''اس دشت'' مراد دشتِ کائنات بھی ہو سکتی ہے، دشتِ عشق بھی۔ تجھ میں محویت کے باعث ہم اس قدر کھوئے گئے ہیں کہ تیرے آئینے کی تمثال کی طرح ہیں، ہمارا کوئی نشان دشتِ عشق میں نہیں۔ یا ہم اس دشت میں کوئی نشان نہ چھوڑ جائیں گے۔ یا جس طرح تیرے آئینے میں شکلیں منعکس ہوتی اور آتی جاتی رہتی ہیں، ٹھہرتی نہیں، اُسی طرح ہم بھی ہیں، ہمارا کوئی ٹھکانہ، کوئی پتہ نشان نہیں۔ مزید لُطف یہ ہے کہ خود کو آئینہ یا تمثال آئینہ جیسی لطیف شے سے تشبیہ دے کر اپنی تعریف بھی کر ڈالی ہے۔

۵۴/۳ اُمرد پرستی کا ایک غیر معمولی شعر ۳۳/۲ پر گذر چکا ہے، یہ شعر بھی غیر معمولی ہے، لیکن اس کا انوکھا پن اور طرح کا ہے۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ اس موضوع پر ایسا شعر اُردو میں نہیں کہا گیا۔ عندلیب شادانی نے اُمرد پرستی کو میر کا ایک بنیادی رجحان ٹھہرایا ہے۔ مَیں اس کی اہمیت کا منکر نہیں، لیکن اسے بنیادی بھی نہیں کہتا، عبدالحق اور سردار جعفری کے برخلاف مَیں نے اُمرد پرستی پر مبنی اچھے یا انوکھے اشعار کو اپنے انتخاب میں جگہ دی ہے۔ شادانی کے برعکس رالف رسل (Ralph Russall) اور خورشید الاسلام نے میر کی اُمرد پرستی کو کوئی اہمیت نہیں دی ہے، لیکن جیسا کہ امریکی نقاد فرینسس پرچٹ (Frances Pritchatt) نے اپنے ایک مضمون میں واضح کیا ہے، میر کا اُمرد پرستانہ رجحان غزل کی روایت، یعنی ہماری عشقیہ شاعری کی روایت کے عین مطابق ہے اور اس کی کئی وجہیں ہیں، جس طرح کھلی ہوئی، بدمذاقی سے ظاہر کی ہوئی رندی پر مبنی شعر اچھا شعر نہیں ہوتا، اُسی طرح بدمذاقی یا بھونڈے پن کا اظہار کرنے والا اُمرد پرستانہ شعر بھی اچھا نہیں ہوتا۔ ہر چیز میں بہ قول میر ''سلیقہ'' شرط ہے۔ شعر زیر بحث میں سب سے پہلی دل چسپ بات تو یہ ہے کہ باپ نے بیٹے کو نصیحت کی ہے کہ لڑکوں سے دوستی مت کرنا۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ یہ ایسا موضوع تھا جس پر باپ بیٹے میں گفت گو ہوسکتی تھی۔ اگر ایسا نہیں ہے تو متکلم محض خوش طبعی سے کام لے رہا ہے اور اسے اس بات پر واقعی کوئی رنج نہیں ہے کہ لڑکوں کی دوستی نے اُسے اس انجام کو پہنچایا، بل کہ وہ اپنے باپ کا ذکر محض بے حیائی میں کر رہا ہے، جیسا کہ اکثر ایسے موقعوں پر ہوتا ہے کہ جھوٹا افسوس ظاہر کرنے کے لیے کہتے ہیں کہ ہاں صاحب، ہمارے بزرگ بھی اس بات کو منع کرتے تھے، یہ بھی فرض کرسکتے ہیں کہ باپ نے براہِ راست لڑکوں کی دوستی سے نہیں روکا تھا، بل کہ ایک عام بات کہی تھی کہ اگر تمھاری حرکتیں یوں ہی رہیں تو تمھارا انجام بد ہوگا۔

دوسرے مصرعے میں کئی پہلو ہیں، ایک تو طنز کا ہے۔ اور اس طنز کے بھی دو پہلو ہیں۔ اول تو خود پر طنز ہے کہ جیسی حرکتیں تھیں ویسا پھل پایا۔ طنز کا دوسرا پہلو یہ کہ اپنی بے حیائی پر طنز ہے، کیوں کہ لڑکوں کی دوستی ترک کرنے کا کوئی ارادہ شعر سے ظاہر نہیں ہوتا۔ دوسرے مصرعے کا ایک پہلو یہ ہے کہ شاید لڑکوں کی دوستی کا انجام بُرا ہونے کی نصیحت باپ نے ذاتی تجربے کی بنا پر کی ہو۔ تیسرا پہلو یہ کہ ''لڑکوں کی دوستی'' میں یہ بات مبہم رکھ دی ہے کہ ہم نے لڑکوں سے دوستی کی یا لڑکوں نے ہم سے دوستی کی، پھر ''تیرہ روز'' اور ''اس دن'' کی مناسبت بھی رکھ دی ہے۔ اس شعر کے بعض پہلوؤں کو اخیر عمر کے ایک شعر میں میر نے یوں لکھا ہے:

معقول گر سمجھتے تو میر بھی نہ کرتے   لڑکوں سے عشق بازی ہنگام کہنہ سالی   (دیوان ششم)

آخری بات یہ کہ ممکن ہے یہ مضمون خان آرزو سے مستعار ہو:

فریب خوش پسراں خوردن آرزو رسم است   ز روے تجربہ گفت ایں چنیں پدر مارا

(اے آرزو، خوب صورت لڑکوں کا فریب کھانا رسم دنیا ہے۔ ہمارے باپ نے اپنے تجربے کی روشنی میں یہ بات ہم سے کہی۔)

لیکن خان آرزو کا مضمون محدود اور پست ہے۔ اس میں صرف ظرافت یا ایک طرح کی بے حیا

(barefaced) کوشش ہے کہ فریب خوش پسراں کھانے کو مستحسن، یا کم سے کم جائز قرار دیا جائے۔ میرؔ کے یہاں طرح طرح کے نفسیاتی العباد ہیں، جیسا کہ اوپر واضح ہوا ہوگا۔

۵۴/۴ ''شجر'' سے مراد اپنا قد بھی ہو سکتا ہے اور اپنی شخصیت بھی۔ ''شجرِ حیات'' سے مناسبت ظاہر ہے، دوسرے مصرعے میں پیکر کس قدر بدیع اور دل چسپ ہے۔ درخت کے اُگنے کے لیے پانی اور مٹی دونوں درکار ہوتے ہیں، یہاں ''گرد باد'' کی تشبیہ سے فائدہ اُٹھا کر اپنے شجر کی نشو و نما کے لیے خاک رہ کو ذمہ دار ٹھہرایا۔ یہ کنایہ بہت خوب ہے کہ عاشق نہ صرف مثل بگولے کے آوارہ رہتا ہے، بل کہ راستے پر اُگنے والے درخت کی طرح غبار آلود بھی رہتا ہے۔ شعر میں ایک طنطنہ بھی ہے۔ گرد باد مظاہر فطرت میں ایک حیرت انگیز اور طاقت ور مظہر ہے۔ اپنی نشو و نما کو اس سے مشابہ قرار دے کر خود اپنی شخصیت کو مظاہر فطرت جیسی عظمت اور انوکھا پن بخش دیا ہے۔

میرؔ نے یہ مضمون براہِ راست خان آرزوؔ سے مستعار لیا ہے اور حق یہ ہے کہ خان آرزوؔ کا شعر میرؔ کے شعر سے بڑھ کر ہے:

افتادگیست مایۂ نشو و نمائے من
نخلم چو گرد باد ز خاک آب می خورد

(زمین پر پڑا گرا رہنا یعنی حقیر ہونا ہی میری نشو و نما کا سرچشمہ اور اس کا خمیر ہے۔ گرد باد کی طرح میرا درخت بھی خاک سے آبیاری پاتا ہے۔)

خان آرزوؔ کے یہاں ''اُفتادگی'' اور ''مایہ'' غیر معمولی قوت اور معنویت کے حامل ہیں۔ میرؔ کے یہاں ایسا کوئی لفظ نہیں۔ اس کے برخلاف، ان کے یہاں ''انوکھی'' کا لفظ اگرچہ نامناسب نہیں لیکن قوت سے عاری ہے۔ میرؔ کے یہاں ''بالیدہ'' اور ''خاک رہ'' البتہ بہت خوب ہیں۔ ''بالیدہ'' کے ایک معنی ''سر اُٹھائے ہوئے، مغرور'' بھی ہیں اور ''خاک رہ'' میں بھی اُفتادگی اور پامالی کا اشارہ ہے۔

مزید ملاحظہ ہو ۴۴۴/۳۔

(۵۵)

(۱۰۲)

۱۷۵ دل نہ پہنچا گوشۂ داماں تلک — قطرۂ خوں تھا مژہ پر جم رہا

۵۵/۱ شعر کی بلاغت قابلِ داد ہے۔ دل کا اصل مقصود یہ ہے کہ وہ معشوق کے ہاتھ تک پہنچے، بل کہ بہتر تو یہ ہے کہ معشوق کے دل سے مل جائے۔ لیکن اس بات کا شعر میں کہیں ذکر نہیں کیا، بل کہ ایک غیر متعلق بات کہی ہے کہ دل گوشۂ داماں تک نہ پہنچا۔ اصل مدعا یہ ہے کہ دل میں اتنی سکت تو تھی نہیں کہ معشوق کے ہاتھ تک پہنچے یا اُس کے دل سے مل جائے۔ واماندگی نے اتنا کم کوش کر دیا تھا کہ بس یہی تمنا تھی کہ دامن کے کنارے تک پہنچ جائے۔ لیکن یہ تمنا بھی پوری نہ ہوئی۔ دل تو محض ایک بوند بھر خون تھا، آنکھوں تک کھینچ کر آیا لیکن دامن پر نہ ٹپک سکا، معمولی آنسو ہوتا تو دامن پر آ گرتا، لیکن وہ تو قطرۂ خون تھا، اور خون کی صفت یہ ہوتی ہے کہ وہ جلدی سے جم جاتا ہے، لہٰذا دل پلک پر آ کر ٹھہر گیا، جم کر رہ گیا۔ یہ انداز بھی خوب ہے

کہ دل کو قطرۂ خوں یوں کہا ہے گویا یہ عام سی بات ہو کہ دل تو قطرۂ خوں ہوتا ہی ہے۔ حالاں کہ ظاہر ہے کہ دل کو غموں نے خون کیا ہے۔ اس طرح دل کا غموں کے ہاتھ خون ہونا بھی ظاہر کر دیا اور خون ہو جانے کے باعث اُس کی نارسائی بھی ظاہر کر دی۔ پورا مضمون دردناک ہے، لیکن لہجے میں آہ وزاری کا شائبہ تک نہیں، کوئی شدت بھی نہیں، گویا روا روی میں ایک بات کہہ دی۔ خوب شعر کہا ہے۔ لیکن لہجے کی شدت اور پیکر کی ندرت کے اعتبار سے قائم چاند پوری نے بھی اس مضمون کو ایک غزل کے دو شعروں میں لاجواب طرح سے لکھا ہے:

نہ دل بھرا ہے نہ اب نم رہا ہے آنکھوں میں — کبھی جو روئے تھے خوں جم رہا ہے آنکھوں میں

وہ محو ہوں کہ مثال حباب آئینہ — جگر سے کھنچ کے لہو جم رہا ہے آنکھوں میں

لیکن میر کے یہاں دل کی نارسائی کا جو پہلو ہے اُس رتبے کی کوئی چیز قائم کے شعروں میں نہیں۔

قدرت اللہ قدرت نے اس مضمون کو بہت ہلکا کر دیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں تصنع بھی ہے، اور دل کا ذکر نہ ہونے کی وجہ سے معنویت کم ہو گئی:

اشک اب آنے سے کچھ یاں تھم رہے — لخت دل مژگاں پہ شاید جم رہے

(۱۰۳) **(۵۶)**

مجلسِ آفاق میں پروانہ ساں — میر بھی شام اپنی سحر کر گیا

۵۶/۱ "مجلسِ آفاق" کے فقرے نے شعر کو واقعی آسمان پر پہنچا دیا ہے۔ پروانہ تو عام مجلسوں اور محفلوں میں جل کر خاک ہوتا ہے، اور اس طرح گویا اپنی شام کو صبح کرتا ہے، (شام = جل اُٹھنا، صبح = [illegible]) لیکن میر نے جس محفل میں جل کر جان دی وہ کائنات کی محفل، یا کم سے کم، آسمانوں کی محفل تھی۔ اپنی عظمت اور اُس کے حوالے سے انسان کی عظمت کی تائید کتنی خوبی سے کی ہے۔ پھر [illegible] کتنے پُر معنی ہیں۔ شام کے معنی ہیں اندھیرا، یعنی مایوسی، کرب، راستے سے دُوری۔ اور صبح ہے منزل، کامیابی، اُمید و عرفان۔ پروانہ جل بجھتا ہے تو گویا شام سے سحر تک، یعنی کرب اور مایوسی سے کامیابی اور اُمید و عرفان تک پہنچتا ہے۔ پھر شام پوری زندگی بھی ہے، یعنی زندگی اس قدر رنجیدہ اور درد آمیز ہے جیسے شام۔ ایسی شام کی سحر صرف یہ ہے کہ انسان اپنے کو جلا کر خاک کر دے۔ معمولی شام ہو تو اُس کی صبح بھی ہو گی، لیکن جب ساری زندگی شام ہے تو اُس کی سحر تو موت ہی ہو گی۔ پروانے کا روشن ہونا صبح کا طلوع ہوتا ہے۔ بس فرق یہ ہے کہ پروانہ جس اسٹیج پر اپنا کام دکھاتا ہے وہ محدود اور پست ہے، اور میر کا اسٹیج ساری کائنات ہے۔ "کر گیا" میں اشارہ یہ ہے کہ جان بوجھ کر، ارادہ کر کے ایسا کیا، یا مجبوراً جوں توں کر کے ایسا کیا۔ ایک ہی عمل میں مجبوری بھی ہے اور مختاری بھی۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ پروانہ تو معمولی شمع پر نثار ہوتا ہے۔ اگر میر نے بھی پروانے کی طرح جل کر جان دی تو وہ شمع جس پر اُس کی جان گئی، شمع حقیقت ہی ہو گی۔ شمع حقیقت یا نورِ الٰہی پر پتنگے کی طرح نثار ہونے کا تاثر، "مجلسِ آفاق" کے فقرے سے بھی پیدا ہوتا ہے، کیوں کہ قرآن میں کہا گیا ہے کہ اللہ زمین و آسمان کا نور ہے۔

(۵۷) (۱۰۴)

آیا جو واقعے میں درپیش عالم مرگ یہ جاگنا ہمارا دیکھا تو خواب نکلا

۵۷/۱ ''واقعے میں'' عالم مرگ کا پیش آنا معنی خیز ہے، کیوں کہ اس سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ یوں تو عام طور پر ایسا ہوا کہ موت کا عالم ہے۔ یعنی زندگی ایسی تنگی سے گذری تھی کہ اکثر لمحوں پر موت کا دھوکا ہوا۔ لیکن پھر یک بار واقعی موت آئی تو گویا آنکھیں کھل گئیں۔ معلوم ہوا یہاں کی زندگی محض خواب تھی، یعنی اس کی اصلیت کچھ نہ تھی، یا مجازاً ایک خواب تھی، یعنی مادی زندگی اتنی غفلت آگیں تھی اور اس میں حقیقت سے اتنی بے خبری تھی گویا وہ محض ایک خواب تھی۔ یا ہم واقعی خواب دیکھ رہے تھے، اس دنیا میں آنے سے پہلے ہم عدم میں موجود تھے اور باہوش و حواس تھے۔ اس دنیا میں آئے تو سو گئے۔ یا سو گئے تو اس دنیا میں آئے۔ اب جو مرے ہیں تو گویا ہماری نیند کھلی ہے۔ دردؔ نے اس مضمون کو یوں اُدا کیا ہے:

وائے نادانی کہ وقتِ مرگ یہ ثابت ہوا خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا جو سنا افسانہ تھا

دوسرے مصرعے کی برجستگی کے باوجود دردؔ کا شعر میرؔ سے کم تر ہے، کیوں کہ ان کے یہاں زندگی کی بے حقیقی یا اُس کے رائگاں جانے پر ایک رنج ہے جو اخلاقی نقطۂ نظر پر مبنی ہے۔ ''وائے نادانی'' کا اخلاقی رجحان واضح ہے، اس کے برخلاف میرؔ کے یہاں ایک عرفانی یا انکشافی لہجہ ہے، جسے آفاقی کہہ سکتے ہیں۔ ''جاگنا''، ''دیکھا'' اور ''خواب'' کی رعایتیں بھی بہت خوب ہیں، خواب کے بعد آدمی جاگتا ہے، یہاں جاگنے کو دیکھا جا رہا ہے اور یہ جاگنا خواب ثابت ہو رہا ہے۔ پھر ''دیکھا'' کس عالم میں ہے؟ ظاہر ہے کہ خواب عدم میں۔ اس طرح ایک خواب میں دوسرے خواب کو خواب کہا ہے۔ اس مضمون کا ایک اور پُر اسرار پہلو میرؔ نے یوں بیان کیا ہے:

چشمِ دل کھول اس بھی عالم پر یاں کی اوقات خواب کی سی ہے (دیوانِ اوّل)

ناسخؔ نے اس مضمون کو براہِ راست میرؔ سے مستعار لیا ہے، ان کے یہاں واعظانہ رنگ بہت گہرا ہے، اس لیے دوسرے مصرعے کی برجستگی کے باوجود شعر میں کوئی خاص خوبی نہیں آئی:

ہوں گی بند آنکھیں تو سمجھو گے کہ بیداری ہے یہ دیکھتے ہو کھول کر آنکھیں جو تم یہ خواب ہے

میرؔ کے شعر میں ایک نکتہ لفظ ''واقعے'' سے بھی پیدا ہوا ہے۔ ''واقعے'' کو ''خواب'' کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ یہ معنی لیے جائیں تو مصرع اولیٰ کی مراد یہ ہوگی کہ جب ہم نے خواب میں اپنا مرنا دیکھا، یا خواب میں موت کا عالم دیکھا، لہٰذا شعر کی مراد یہ ہوگی کہ ہم نے خواب ہی میں موت کا نظارہ کیا، ابھی ہم اُس کی اصلیت سے آشنا بھی نہ ہوئے تھے اور محض موت کا خواب دیکھ رہے تھے، لیکن وہ منظر اتنا دل کش اور کسی پُر اسرار طرح کی زندگی سے اتنا بھرپور تھا کہ اُس کے سامنے ہماری روزمرہ کی، یعنی بیداری کی زندگی خواب کی طرح بے حقیقت یا خواب کی طرح مصنوعی معلوم ہونے لگی۔ ''واقعہ'' کو موت کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں، اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۱۵۷/۲۔ اس معنی میں ''واقعہ'' اور ''مرگ'' میں ضلع کا تعلق ہے۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔ مزید ملاحظہ ہو ۱۵۷/۲۔

(۵۸)

(۱۰۶)

اس چہرے کی خوبی سے عبث گل کو جتایا ۔۔۔ یہ کون شگوفہ سا چمن زار میں لایا

اک عمر مجھے خاک میں ملتے ہوئے گذری ۔۔۔ کوچے میں ترے آن کے لوہو میں نہایا

۱۸۰ یا قافلہ در قافلہ ان رستوں میں تھے لوگ ۔۔۔ یا ایسے گئے یاں سے کہ پھر کھوج نہ پایا

ایسے بُت بے مہر سے ملتا ہے کوئی بھی ۔۔۔ دل میر کو بھاری تھا جو پتھر سے لگایا

۵۸/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن "چہرہ"، "گل"، "شگوفہ"، "چمن زار" کی مراعات النظیر خوب ہے۔ "شگوفہ چھوڑنا" محاورہ ہے، بہ معنی شرارت کا کوئی کام کرنا۔ اس کی جھلک دوسرے مصرعے میں بڑی خوبی سے آئی ہے۔

۵۸/۲ اس مضمون کو یوں بھی کہا ہے:

بہت آرزو تھی گلی کی تری ۔۔۔ سو یاں سے لہو میں نہا کر چلے (دیوان اوّل)

لیکن شعر زیر بحث میں خفیف سا خشک مزاح ہے جو بہت خوب اور بدیع ہے۔ ایسا مزاح ہر ایک کے بس کی بات نہیں۔ لہو میں نہا کر جسم کی خاک ڈھل جانے کا فائدہ حاصل کیا اور اس بات کا کوئی ذکر ہی نہیں کہ لہو میں نہانے کے بعد جسم بھلا بچا ہی کیا ہوگا۔ "لہو میں نہا کر چلے" والے شعر میں تھوڑی سی تلخی ہے، شعر زیر بحث میں اس کا شائبہ بھی نہیں، بل کہ ایک طرح کی طمانیت ہے کہ آخر اس کے کوچے میں پہنچ تو گئے۔ طنز کی ہلکی سی لہر ہے لیکن بہ ظاہر اتنی معصومیت کا لہجہ ہے کہ معشوق کو شکایت بھی نہیں ہوسکتی۔ خوب شعر ہے۔ میر مہدی مجروح نے اس مضمون کو ایک اور پہلو سے ذرا ہلکے رنگ میں باندھا ہے۔ لیکن خوب باندھا ہے:

تھے ملوث بہت سو مقتل میں ۔۔۔ پاک خوں میں ہوئے نہانے سے

۵۸/۳ دونوں مصرعوں کو "یا" سے شروع کر کے عجیب کیفیت بخش دی ہے۔ شعر میں زندگی کے بعد موت یا زندگی کی بے ثباتی کا مضمون ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔ اصل مضمون تو تبدیل حال کا ہے، کسی شہر یا بستی کا تصور کیجیے جہاں ایک زمانے میں بہت چہل پہل تھی۔ پھر کسی وجہ سے شہر اُجڑ گیا یا لوگوں نے اُس شہر کو چھوڑ دیا۔ "قافلہ در قافلہ" اور "رستوں" کہہ کر مسافرت کا تاثر بھی پیدا کر دیا ہے۔ اس طرح گویا ایک تیر سے دو شکار کیے ہیں۔ "پھر کھوج نہ پایا" میں اشارہ یہ بھی ہے کہ شہر میں قبریں بھی نہیں ہیں جن سے اندازہ ہو کہ جو لوگ یہاں رہتے تھے وہ ان جگہوں پر دفن ہیں۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ شہر کا سنسان ہونا اُس کے زوال کی علامت ہے، لیکن اس زوال کا براہ راست ذکر شعر میں نہیں ہے۔

اس مضمون کو جدید انداز میں کیوں کر برتتے ہیں، یہ دیکھنا ہو تو نوجوان شاعر محمد اظہار الحق کا شعر سنیے:

نہ جانے آرزوئیں ہم نے دفن کی ہیں کہاں ۔۔۔ وہ گھاس اُگی ہے کہ کتبے بھی چھپ گئے سارے

میر کے یہاں کائناتی المیہ ہے اور میر کے شعر کا متکلم اگر چہ تنہا اور درماندۂ حال ہے، لیکن وہ کھوئے ہوؤں کی جستجو کرتا ہے۔ محمد اظہار الحق کے یہاں ذاتی المیہ ہے۔ پھر بھی ذاتی المیے کا بیان ایسا ہے کہ اس میں آفاقی رنگ آگیا ہے، کیوں کہ شعر کا متکلم تمام انسانوں کا استعارہ بھی ہوسکتا ہے۔

۵۸/۴ ''بُت''، ''بھاری'' اور ''پتھر'' کی رعایتیں خوب ہیں۔ اس مضمون کو پست کر کے دیوانِ اوّل ہی میں یوں کہا ہے :

نہ میری قدر کی اُس سنگ دل نے میر کبھو　　ہزار حیف کہ پتھر سے میں محبت کی

شعر زیرِ بحث میں دوسرا مصرع استفہامی بھی ہے اور خبریہ بھی۔ اس وجہ سے برجستگی بڑھ گئی ہے۔ ''بُت'' اور ''پتھر'' کی رعایت کے لیے مزید ملاحظہ ہو ۱۱۹/۲۔

(۵۹)　　(۱۰۷)

دل جو زیرِ غبار اکثر تھا　　کچھ مزاج اُن دنوں مکدر تھا

سرسری تم جہان سے گذرے　　ورنہ ہر جا جہان دیگر تھا

دل کی کچھ قدر کرتے رہیو تم　　یہ ہمارا بھی ناز پرور تھا　ناز پرور= نازوں کا پالا

۱۸۵ بارے سجدہ ادا کیا تہِ تیغ　　کب سے یہ بوجھ میرے سر پر تھا

۵۹/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن ''مکدر'' کے لغوی معنی (''غبار آلود'') کی وجہ سے ایہام کا لطف پیدا ہو گیا ہے۔

۵۹/۲ اس مضمون کو اور جگہ بھی کہا ہے :

رکھنا نہ تھا قدم یاں جوں باد بے تامل　　سیر اس جہاں کی رہ رو پر تو نے سرسری کی　(دیوانِ اوّل)

گذرے بسان صرصر عالم سے بے تامل　　افسوس میر تم نے کیا سیر سرسری کی　(دیوانِ چہارم)

''صرصر'' اور ''سرسری'' کی رعایت میر کو اتنی مرغوب تھی کہ اس کو اُنھوں نے اپنی ایک فارسی مثنوی میں بھی باندھا ہے :

اے صبا گر سوے دہلی بگذری　　ہم چو صرصر آہ مگذر سرسری

لیکن واقعہ یہ ہے کہ شعر زیرِ بحث والی بات کہیں نہ آئی، کیوں کہ ان تمام شعروں میں دنیا کا کچھ حال نہیں بیان کیا ہے، جب کہ یہاں ''ہر جا جہان دیگر تھا'' کہہ کر معنی کی ایک دنیا ہمارے سامنے رکھ دی ہے۔ ہر جگہ نئی دنیا تھی، یعنی ہر جگہ ایک نئی چیز تھی، کوئی دل چسپ چیز تھی جو اپنی خوب صورتی، یک تائی یا پیچیدگی کی بنا پر ایک عالم رکھتی تھی۔ کسی چیز کی تعریف کرنا ہو تو اُسے ''ایں نیز عالمے دارد'' کہہ کر ادا کرتے ہیں، لیکن میر نے ہر جگہ کو ایک عالم کہہ کر ایک قدم آگے کی بات کہہ دی ہے۔ ''دیگر'' کہہ کر ''دگرگوں'' ہونے یعنی بدلتے رہنے، یا متزلزل ہونے یا بگڑتے رہنے کی طرف بھی اشارہ کر دیا ہے۔ پھر یہ کہ ایک عمر گذارنے کو ''سرسری'' گذرنا کہہ کر اس بات کی طرف بھی اشارہ رکھ دیا ہے۔ دنیا اتنی رنگا رنگ اور وسیع اور پیچیدہ ہے کہ اس میں ایک عمر گذارنا بھی محض سرسری گذرنے کے برابر ہے۔ یا اگر قرآن کی تنبیہ کو ذہن میں رکھا جائے جہاں خدا اپنی بعض نشانیاں بیان کر کے کہتا ہے کہ یہ آیات لقوم یعقلون ہیں۔ (بے شک یہ غور و فکر کرنے والوں کے لیے نشانیاں ہیں) تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ جو لوگ غور و فکر نہیں کرتے (سرسری گذرتے ہیں) وہ اس بات کو نہیں سمجھ پاتے کہ دنیا کی ہر چیز میں ایک حکمت ہے، ایک پورا نظام اقدار ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔

۵۹/۳ دل کو نازوں کا پالا کہنا بدیع بات ہے، اور لطف یہ ہے کہ اس کا جواز محاوروں میں موجود ہے، کیوں کہ ''دل مچلنا'' یا

''دل مچل اُٹھنا'' محاورہ ہے، ناز پروردہ بچے کی ہر بات مانی جاتی ہے، اس سے یہ اشارہ نکلتا ہے کہ معشوق کو دل جو دیئے دے رہے ہیں تو یہ گویا دل کی ضد کے باعث ہے۔ دل مچل گیا ہے کہ ہم تو اُسی کے پاس جائیں گے۔ ''بھی'' میں یہ اشارہ ہے کہ دل ہمارے علاوہ دوسروں کا (غالباً دوسرے حسینوں کا) بھی ناز پروردہ تھا۔ دوسرا اشارہ یہ ہے کہ اگر یہ ہمارا ناز پرور تھا تو کیوں نہ تمھارا بھی ہو۔ لیکن لہجہ ایسا ہے کہ لگتا ہے یہ محض موہوم ہی سی اُمید ہے کہ معشوق ہمارے دل کو ناز ونعم سے رکھے گا، بس یہی بہت معلوم ہوتا ہے کہ وہ دل کی کچھ قدر کرتا رہے، یعنی اسے توڑ نہ ڈالے، گنوا نہ دے، گم نہ کردے، گم کرنے کے معنی خوب تر ہیں، کیوں کہ دل کو ناز پرور قرار دے کر ایک بچہ فرض کیا ہے، خوب شعر ہے۔ بارھویں صدی کے مشہور فرانسیسی فلسفی اور راہب ابیلارڈ (Abelard) کو اُس کی محبوبہ ایلوایر (Heloise) نے جو خط لکھے ہیں وہ اپنے عشقیہ مضامین، درد وکرب فلسفیانہ اور عارفانہ مباحث اور جذبے کے خلوص کے باعث دنیا کے مکتوباتی ادب میں اعلا مقام رکھتے ہیں۔ ایک خط میں ایلوایر لکھتی ہے:

> میرا دل میرے پاس نہ تھا، بل کہ تمھارے ساتھ تھا۔ اور اب، پہلے سے بھی زیادہ، اگر یہ تمھارے پاس نہیں ہے تو کہیں بھی نہیں ہے۔ تمھارے بغیر، سچ تو یہ ہے کہ اس کا وجود ممکن نہیں۔ دیکھو اس دل کا خیال رکھنا، یہی میری التجا ہے۔ اس دل پر جو گذرے، اچھی ہی گذرے، اور ایسا ہی ہوگا اگر تم اس پر مہربان رہو گے۔

دیکھیے میر کا شعر کس خوبی سے چھے سو برس پہلے کی ایک مغربی دل زدہ عاشق کی تصدیق کرتا ہے۔ میر اثر نے بھی اس مضمون کو نظم کیا ہے۔ ان کے یہاں میر کی کثیر المعنویت نہیں ہے، لیکن کیفیت خوب ہے:

مجھ سے لے تو چلے ہو دیکھو پر — توڑیو مت مگر میاں دل کو
تو بھی جی میں اسے جگہ دیجو — منزلت تھی اثر کے ہاں دل کو

(یہ اشعار قطعہ بند نہیں ہیں لیکن ایک غزل کے ہیں۔)

۵۹/۴ ''بارے'' اور ''بوجھ'' کی رعایت ظاہر ہے۔ سر کٹوانے کے لیے تہ تیغ سجدہ کرنا بھی خوب استعارہ ہے۔ اور سر کا بوجھ سر پر ہونا، یا اس بات کا بوجھ سر پر ہونا کہ سر موجود ہے، بھی بہت خوب ہے۔ ان ہی محاوروں کے ذریعہ اس مضمون کو یوں بھی ظاہر کیا ہے:

منظور ہے کب سے سر شوریدہ کا دینا — چڑھ جائے نظر کوئی تو یہ بوجھ اُتاریں (دیوانِ اوّل)

لیکن اس شعر میں اور رعایتیں اور دوسری معنویتیں بھی ہیں، وہ اپنے موقعے پر بیان ہوں گی۔

(۶۰) (۱۰۸)

تیرا رخ مخطط قرآن ہے ہمارا — بوسہ بھی لیں تو کیا ہے ایمان ہے ہمارا

مخطط = جس پر لکیریں کھنچی ہوئی ہوں

ہیں اس خراب دل سے مشہور شہر خوباں — اس ساری بستی میں گھر ویران ہے ہمارا
ہم دے ہیں سن رکھو تم مر جائیں رک کے یک جا — کیا کوچہ کوچہ پھرنا عنوان ہے ہمارا — عنوان=طریقہ
ماہیت دو عالم کھاتی پھرے ہے غوطے — یک قطرہ خون یہ دل طوفان ہے ہمارا

۶۰/۱ لفاظی اور خوش طبعی کے شعر میں بھی میر نکتہ نکالنے سے باز نہیں آتے۔ معشوق کے سبزہ آغاز ہونے پر اس کی تعریف اور اپنا اظہارِ عشق کس قدر بالواسطہ لیکن شوخ انداز میں کیا ہے۔ کتابی چہرہ خوب صورت مانا جاتا ہے، اس لیے معشوق کے چہرے کو "مصحف" (کتاب، لہٰذا قرآن) بھی کہتے ہیں، کتاب میں لکیریں کھنچی ہوتی ہیں (یعنی کتاب کو مسطر کیے ہوئے ورق پر لکھتے ہیں۔) ایسے ورق کو مخطط کہتے ہیں، اس سے دوسرے معنی پیدا ہوئے کہ وہ (چہرہ) جس پر خط (یعنی بال) ہو۔ قرآن کا ایسا نسخہ جس میں متن کے نیچے لکیریں کھنچی ہوں، اُس کو بھی مخطط کہتے ہیں۔ اب چہرے کے قرآن ہونے کی دوسری دلیل مہیا ہوگئی۔ پھر چوں کہ قرآن کو از راہِ احترام بوسہ دیتے ہیں۔ اس لیے معشوق کے چہرے کو بوسہ دیں تو بعینہٖ ایما ن کے مطابق ہوگا۔ "ایمان ہے ہمارا" کہہ کر یہ اشارہ بھی رکھ دیا کہ معشوق کو بوسہ دینا ہی ہمارا ایمان ہے (یعنی ہمارا مذہب ہے۔) ایسے موضوع و مضمون کو اس شوخی سے برتنا لیکن مبتذل نہ ہونا کمال کی بات ہے۔

۶۰/۲ شعر میں نکتہ یہ ہے کہ اپنی خرابی اور بدحالی تو دراصل ہماری رسوائی کی موجب ہے، اس سے ہمیں کوئی عزت حاصل نہیں۔ لیکن معشوقوں کی شہرت اور وقعت ہماری اسی خرابی اور اُجڑے پن کی باعث ہے۔ وقعت اس لیے کہ معشوقوں کا کمال ہی یہی ہے کہ عاشق کو پوری طرح برباد کردیں۔ معشوق میں شیوۂ معشوقی جتنا زیادہ ہوگا، عاشق اُتنا ہی زیادہ برباد ہوگا۔ لہٰذا اگر ایک بھری پُری بستی میں عاشق کا گھر اکیلا ایسا گھر ہے جو برباد ہے تو پھر معشوقوں کی وقعت تو بس اُسی عاشق کی وجہ سے قائم ہوئی ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ اپنی تباہی کا کوئی رنج نہیں، معشوق کی شہرت کا ذریعہ بنے ہیں، اس پر فخر ضرور ہے۔ شعر میں یہ کنایہ بھی خوب ہے کہ دل کی خرابی (بربادی) کی بنا پر ہمارا گھر ویران ہے، یعنی اگر دل برباد ہوا تو گھر کا آباد رہنا ممکن نہیں۔
غالب نے اس مضمون کو اپنی مخصوص پیچیدگی اور چمک دمک کے ساتھ بیان کیا ہے:

بہ غرض شہرت خویش احتیاج ما دارد
چو شعلہ کہ نیاز اوفتد بہ خاروخش

(اس کو، یعنی معشوق کو، اپنی شہرت کے پھیلنے کے لیے ہماری ضرورت رہتی ہے۔ جس طرح شعلے کو خاروخس کا نیاز مند ہونا پڑتا ہے۔)

میر کے یہاں افسانہ ہے، غالب کے یہاں کلیہ۔ اس مضمون کو جلال لکھنوی نے پست کرکے بیان کیا ہے:

بے نشاں ہونے میں تھے اپنے تمھارے شہرے — تم مٹاتے ہمیں ہم نام تمھارا کرتے

لیکن مصرع اولیٰ میں الفاظ کی نشست خوب ہے۔
میر کے شعر زیرِ بحث میں بھی مصرع اولیٰ کو تین طرح پڑھا جاسکتا ہے:
(۱) ہیں اس خراب دل سے مشہور شہر خوباں

یعنی خوباں اس ہمارے خراب دل کے باعث شہر میں مشہور ہیں۔

(۲) ہیں اس خراب دل سے مشہور شہر خوباں!

یعنی اے خوباں، آپ لوگ ہمارے اس خراب دل کے باعث شہر میں مشہور ہیں۔

(۳) ہیں اس خراب دل سے مشہور شہر خوباں

یعنی ہم اپنے اس خراب دل کے باعث خوباں کے شہر میں مشہور ہیں۔

۶۰/۳ شیخ فریدالدین عطار کے ترک علائق کرنے اور صوفی ہو جانے کے بارے میں ایک واقعہ مشہور ہے کہ ایک بار جب وہ اپنی دکان پر مصروف کاروبار تھے تو ایک درویش اُن سے ملنے آئے اور کچھ نصیحت کرنے لگے، کاروبار کی گرمی کی بنا پر شیخ فریدالدین عطار نے ان درویش سے کچھ اعتنا نہ کی۔ جب درویش نے ابرام کیا تو اُنھوں نے جھڑک کر کہا کہ خود جا کر کہیں مرتے کیوں نہیں۔ مجھے میری موت کیوں بار بار یاد دلاتے ہو، اُن درویش نے کہا کہ بابا ہمارا کیا ہے، ہم تو ابھی چلے جاتے ہیں، یہ کہہ کر وہیں لیٹ گئے اور دم کے دم میں جان دے دی، شیخ عطار پر اس واقعے کا اتنا اثر ہوا کہ اُنھوں نے کھڑے کھڑے دکان لٹا دی اور فقیری لے لی۔ میر کا یہ شعر اُس واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے، لہجے کی تمکنت غضب کی ہے، خاص کر ''سُن رکھو تم'' میں خاص میر کی طرح کا وقار ہے۔ اس میں ایک طرح کی اپنائیت بھی ہے اور ایک طرح کی یکتائی بھی۔ ''عنوان'' کا لفظ بھی خوب رکھا ہے، کیوں کہ ''صاحب عنوان'' بادشاہ، خاص کر مطلق العنان بادشاہ کو کہتے ہیں، لہٰذا یہ لفظ بھی لہجے کی تمکنت قائم کرنے میں معاون ہے، ''عنوان'' کتاب کے پہلے ورق کو بھی کہتے ہیں، یعنی جہاں سے کتاب کا سفر شروع ہوتا ہے۔ لہٰذا ''کوچہ کوچہ پھرنا'' اور ''رک کے یک جا'' اور ''عنوان'' میں معنوی ربط بھی ہے۔

۶۰/۴ ملاحظہ ہو ۴۶/۳ لیکن شعر زیر بحث میں پہلا مصرع اس غضب کا پیکر ہے کہ میر کے یہاں بھی اس کا جواب مشکل سے نکلے گا۔ ''ماہیت'' کا لفظ غیر معمولی ہے، کیوں کہ اس کے لغوی معنی ہیں ''جو کچھ پن''، یعنی کسی شے کی اصلیت کی کلی حیثیت، اور کسی شے کی اصلیت جس چیز میں ہے، اُس چیز کو اُس کی صفت قرار دینا۔ مثلاً اگر شکر کی اصلیت اس کے میٹھے پن میں ہے تو میٹھے پن کو ''شکریت'' قرار دینا۔ لہٰذا ماہیت دو عالم سے دو عالم کی کُل ذات اور کُل صفات، دونوں مراد ہیں۔ ''غوطے کھاتا پھرنا'' کے معنی ہیں، ''دھوکے میں رہنا، کسی چیز کی حقیقت سے باخبر نہ ہو سکنا، کسی چیز کو سمجھنے کے لیے غور و خوض کرتے پھرنا۔'' چناں چہ غالب نے ایک جگہ صاحب ''غیاث اللغات'' پر طنز کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''حیض و نفاس کے مسائل میں غوطہ مارنا'' اور چیز ہے، اور زبان فارسی کے مسائل پر بحث کرنا اور چیز۔ میر کے شعر زیر بحث میں ''طوفان'' کی مناسبت سے ''کھاتی پھرے ہے غوطے'' کے لغوی معنی بھی درست ہو گئے، اور استعاراتی معنی تو اپنی جگہ ہیں ہی کہ ہمارا دل وہ طوفان ہے کہ اس کی حقیقت کا پتہ لگانے میں ماہیت دو عالم بھی چکرا جاتی ہے۔ ''طوفان ہے ہمارا'' میں یہ پہلو بھی ہے کہ یہ دل دراصل ایک طوفان ہے، ہمارا اُٹھایا ہوا طوفان، یعنی دل تو سب لوگوں کے سینے میں ہوتا ہے، لیکن ہم نے اپنے دل سے وہ کام لیا ہے کہ اسے طوفان بنا ڈالا ہے، انسان کی عظمت کی توثیق میر نے کئی شعروں میں کی ہے، لیکن اس شعر

میں جو قلندرانہ تمکنت ہے وہ اپنا جواب آپ ہے۔ تعجب ہے کہ ایسے شعروں کے باوجود لوگوں کو میر کی شخصیت میں مسکینی، بے چارگی، اشک آلودگی وغیرہ ہی کا پہلو نظر آتا ہے۔ چناں چہ فراق صاحب میر کے ''آنسوؤں'' میں ''شش جہت ہواؤں کی سنسناہٹ'' سنتے ہیں، اُن کو میر کا دبدبہ اور طنطنہ نظر ہی نہیں آتا۔

آخری بات یہ کہ ''ماہیت'' تو عربی ہے، لیکن فارسی میں مچھلی کو ''ماہی'' کہتے ہیں، اس اعتبار سے ''ماہیت''، ''غوطے کھانا'' اور ''طوفان'' میں ضلع کا لطف بھی ہے۔ رعایت لفظی کا موقع ہو تو میر شاید ہی کبھی چوکتے ہوں۔ اور تقریباً ہمیشہ وہ رعایت کے ذریعہ کوئی معنوی پہلو بھی پیدا کر دیتے ہیں۔ رعایت کے ذریعہ اُسلوب بہ ہر حال چونچال اور شگفتہ اور لسانی اعتبار سے رنگارنگ تو ہو ہی جاتا ہے۔ مزید ملاحظہ ہو ۹۱/۳۔

(۱۰۹) (۶۱)

۱۹۰ کیا مصیبت زدہ دل مائلِ آزار نہ تھا ‏ ‏ کون سے درد و ستم کا یہ طرف دار نہ تھا

آدمِ خاکی سے عالم کو جلا ہے ورنہ ‏ ‏ آئینہ تھا یہ ولے قابلِ دیدار نہ تھا

دھوپ میں جلتی ہیں غربت وطنوں کی لاشیں ‏ ‏ تیرے کوچے میں مگر سایۂ دیوار نہ تھا

صد گلستاں تہ یک بال تھے اس کے جب تک ‏ ‏ طائرِ جاں قفسِ تن کا گرفتار نہ تھا

رات حیران ہوں کچھ چپ ہی مجھے لگ گئی میر ‏ ‏ درد پنہاں تھے بہت پر لبِ اظہار نہ تھا

مگر = شاید
تہِ بال = بازوؤں کے تلے

۶۱/۱ شعر معمولی ہے، لیکن کاف اور دال کی سخت آوازوں (کیا، زدہ، دل، کون، درد، کا، دار) نے رنج و تعب کے تاثر کو اور مستحکم کر دیا ہے، ''مائلِ آزاد'' کے دو معنی ہیں، ایک تو ''آزار کی محبت رکھنے والا'' اور دوسرے ''آزار پہنچانے کی طرف مائل۔'' اس طرح دل خود تو مصیبت زدہ ہے ہی، متکلم کو بھی تکلیف پہنچانے کے درپے ہے۔

۶۱/۲ آئینے کی مناسبت سے ''قابلِ دیدار'' بہت خوب ہے۔ یعنی آئینہ اس قدر معمولی تھا کہ دیکھنے کے لائق نہ تھا، اور یہ بھی کہ آئینہ اس قدر دھندلا تھا کہ اس میں کچھ نظر نہ آتا تھا۔ ''خاکی'' اور ''جلا'' میں بھی مناسبت ہے، کیوں کہ فولاد کے آئینے کو مانجھنے اور چمکانے کے لیے خاک (یعنی راکھ) استعمال ہوتی تھی، یہ مضمون میر کا اپنا ہے، اور اُن کے اُس خاص انداز کا ہے جس میں وہ انسان کی عظمت و اہمیت کا اعلان کرتے ہیں۔ شعر میں یہ پہلو بھی دل چسپ ہے کہ آدمِ خاکی نے عالم کو جلا کس طرح دی، اور آدمِ خاکی کے ورود کے پہلے یہ عالم کس کا آئینہ تھا کہ آئینہ ہوتے ہوئے بھی روشن یا قابلِ دید نہ تھا؟ صوفیوں کے حلقوں میں ایک حدیث قدسی مشہور ہے، جس کا مفہوم ہے کہ ''میں ایک مخفی خزانہ تھا، میں نے چاہا کہ ظاہر ہو جاؤں اور پہچانا جاؤں، اس لیے میں نے کائنات کی تخلیق کی۔'' اگر ایسا ہے تو میر کے شعر کی رُو سے کائنات اُس وقت تک نامکمل تھی جب تک اس میں انسان کا وجود نہ تھا۔ آئینہ مکمل تب ہوتا ہے جب اُس میں جلا ہو اور قوت انعکاس ہو۔ خزانہ نورِ الٰہی بھی اُس وقت تک اپنے کو ظاہر کرنے سے اور اپنے جمال کا مشاہدہ کرنے سے قاصر تھا جب تک آئینہ کائنات پر (انسان کے وجود کے ذریعہ) جلا نہیں ہوئی۔ یعنی خدا کی خدائی انسان کے بغیر پوری نہیں۔ نور کو ظہور میں آنے کے لیے خاک کی

ضرورت ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ انسان اگر چہ خاکی ہے لیکن ظاہراً اور صورتاً خاکی نہیں، خاک ہونے کے لیے اُسے مرنا اور مٹی میں ملنا پڑتا ہے۔ لہٰذا کائنات کی تکمیل تب ہوئی جب انسان بنا، پھر خاک ہوا، اور پھر گویا اس خاک نے آئینے پر جلا کی، کہا جاتا ہے کہ موت نہ ہو تو انسان خدا کو ماننے سے انکار کر دے، لہٰذا انسان نے مر کر، یعنی خاک ہو کر، خدا کے وجود کو ثابت کیا، ایک پہلو یہ بھی ہے کہ کائنات ایک حقیر سا آئینہ تھی، جس میں کوئی تصویر نظر نہ آتی تھی۔ انسان نے ظاہر ہو کر اپنی گوناگوں اور بوقلموں مشغولیتوں کے ذریعہ کائنات میں طرح طرح کی تصویریں اُبھاریں، اس طرح یہ آئینہ روشن اور آباد نظر آنے لگا۔

۶۱/۳ اس مضمون کو دیوانِ اوّل ہی میں یوں بیان کیا ہے:

دیکھتا ہوں دھوپ ہی میں جلنے کے آثار کو لے گئی ہیں دُور تڑپیں سایۂ دیوار کو

اگر چہ "تڑپ" (بہ معنی "تیز روشنی") کا پیکر خوب ہے، لیکن شعر زیرِ بحث میں غربت وطنوں کی لاشوں کا پیکر اس سے زیادہ موثر ہے، لاش کو کفن پہنا کر دفن کرتے ہیں یا اگر دفن کرنے کی رسم نہ ہو تو نذرِ آتش کرتے ہیں۔ یہاں یہ عالم ہے کہ کفن اگر ہے تو دھوپ کا ہے۔ اگر لاش کو جلانا مقصود تھا تو آگ میں جلاتے، جو پاک کرتی ہے۔ اگر دفن کی رسم کو ماننے والے کی لاش تھی تو اُسے دفن کرتے۔ لیکن جلایا بھی تو دھوپ میں، اور دفن کرنا تو کجا، دیوار کا سایہ بھی نصیب نہ ہونے دیا۔ ممکن ہے دھوپ میں لاشوں کے جلنے کا پیکر میر نے پارسیوں کی رسم کو دیکھ کر حاصل کیا ہو، کیوں کہ پارسی مردے کو زیرِ آسمان کھلا چھوڑ دیتے ہیں، تا کہ چیل کوے کھائیں، لیکن دوسرے مصرعے میں محرومی اور بے چارگی جس لاجواب کنایاتی انداز میں بیان ہوئی ہے وہ میر ہی کا حصہ ہے، کنایہ ہے کہ ان بے چارے غریب الوطنوں کو کفن دفن یا چتا کیا نصیب ہوتی، ایسے ان کے مقدر کہاں تھے؟ یہی بہت تھا کہ کسی دیوار کے سائے میں اُن کی لاشیں ٹھنڈی ہوتیں، اس طرح دھوپ میں رسوا نہ ہوتیں، اور یہ بھی اصرار نہیں کہ سایہ، معشوق کی دیوار کا سایہ ہو، کسی دیوار کا سایہ مل جاتا بہت تھا، اسی لیے "تیرے کوچے" کہا ہے، یہ نہیں کہا ہے کہ کیا تیرے گھر یا باغ کی دیوار کا سایہ نہ تھا؟ پہلے مصرعے میں بھی ایک کنایہ ہے کہ جب لاشیں دھوپ میں جل رہی ہیں تو ظاہر ہے کہ زندگی میں بھی ان غربت وطنوں کو سایہ کہاں ملا ہو گا، بے چارگی، بے سروسامانی اور تنہائی کی ایسی تصویر اس شعر میں کھینچی ہے کہ جواب نہیں۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔ "غربت وطنوں" بھی بہت عمدہ اور تازہ لفظ ہے۔

۶۱/۴ انسان جب تک عالمِ ارواح میں تھا، ہر چیز اُس کی تھی، کیوں کہ وہ لامحدود تھا۔ جب جسم میں قید ہو کر دنیا میں آیا تو محدود ہو گیا۔ اُس کی قوتیں اور صلاحیتیں بھی محدود ہو گئیں، یہ خاص صوفیانہ مضمون ہے، میر نے "طائرِ جاں" اور "قفسِ تن" کے عام استعاروں کو لے کر سیکڑوں گلستان کا اپنے بازوؤں کے نیچے ہونے کا نیا استعارہ پیدا کر دیا ہے، اس مضمون کے ایک پہلو کو دیوانِ دوم میں یوں بیان کیا ہے:

عالم میں جاں کے مجھ کو تنزہ تھا اب تو میں آلودگی جسم سے ماٹی میں اَٹ گیا

اس شعر پر گفتگو اپنے مقام پر ہو گی، شعر زیرِ بحث میں ایک خفیف سا نکتہ یہ بھی ہے کہ "قفسِ تن کا گرفتار" کہا ہے، "قفسِ تن میں گرفتار" نہیں کہا ہے، لہٰذا اشارہ یہ بھی ہے کہ طائرِ جاں کو قفسِ تن سے محبت ہے، اس محبت میں اُس نے

اپنا نقصان کیا، یا قربانی دی، کہ صد گلستاں تہ بال تھے لیکن اُن کو چھوڑ کر ایک تنگ سے جسم میں رہنا پسند کیا۔

٦١/٥ ''لب اظہار'' کی ترکیب کو ایک جگہ اور استعمال کیا ہے، یہ ترکیب میر کی اختراع کردہ معلوم ہوتی ہے اور بہت خوب ہے :

دم زدن مصلحت وقت نہیں اے ہم دم   جی میں کیا کیا ہے مرے پر لب اظہار کہاں   (دیوانِ دوم)

لیکن اس شعر میں لفاظی بہت ہے، جب کہ شعر زیر بحث چست اور برجستہ ہے، لطف یہ ہے کہ اس کی تعقید لفظی اس کی برجستگی میں ہارج نہیں، بل کہ معاون ہے، غالب نے ٹھیک کہا تھا کہ تعقید لفظی فارسی میں مطبوع ہے اور ''ریختہ تقلید ہے فارسی کی۔'' مصرعے کی نثر یوں ہوگی: ''میر (میں) حیران ہوں، رات مجھے کچھ چپ ہی لگ گئی، ''حیران'' اور ''چپ ہی لگ گئی'' میں معنوی ربط بہت خوب ہے، کیوں کہ چپ لگنے کی وجہ بھی غالباً یہی تھی کہ معشوق کے سامنے پہنچ کر حیران ہو گئے، اور اب جب اُس کے سامنے نہیں ہیں تو اپنی حیرانی پر حیران ہو رہے ہیں۔ ''کچھ چپ ہی مجھے لگ گئی'' میں روزمرہ بڑی خوبی سے نظم ہوا ہے۔ ''حیران ہوں'' کا فقرہ جس صفائی سے جملۂ معترضہ بن گیا ہے وہ بڑے بڑوں کے بس کی بات نہیں۔ درد کو پنہاں کہنے اور صرف الفاظ کو اُن کا ذریعۂ اظہار قرار دینے میں کنایہ ہے کہ ضبطِ غم کے باوجود، غم ابھی چہرے پر نمایاں نہیں ہوا ہے۔

جناب عبدالرشید نے ''لب اظہار'' کے ایک استعمال کی مثال شاہ سراجؔ اورنگ آبادی کے یہاں ڈھونڈی ہے، لیکن پھر بھی ممکن ہے کہ اختراع میر کی ہو اور سراجؔ نے میر کا اتباع کیا ہو۔ سراجؔ کا شعر بہ ہر حال بہت خوب ہے :

جو دیکھے گل رخوں کوں لا اُبالی   بجا ہے گر لب اظہار باندھے

عبدالرشید نے کلیات سراجؔ مرتبہ: عبدالقادر سروری کے حوالے سے ''لاوَبالی'' لکھا ہے، لیکن کلیات کا متن درست نہیں۔ ''لاوَبالی'' کوئی لفظ نہیں ہے، اسے ''لااُبالی'' ہونا چاہیے۔ سراجؔ نے یہ فقرہ اصل عربی مفہوم میں لکھا ہے (''مجھے کوئی پروا نہیں، کوئی فکر نہیں'')۔ آج کل ''لااُبالی'' کے معنی ہیں ''غیر ذمہ داری، کسی کام یا بات کی اہمیت نہ سمجھنے والا۔''

عبدالرشید نے اپنے مضمون کے حواشی میں جرأتؔ کا ایک شعر نقل کیا ہے، جو بالکل ہی میر کا جواب معلوم ہوتا ہے:

غنچہ ساں دفتر حسرت لیے ہم یاں سے چلے   سو زباں منھ میں تھیں لیکن لب اظہار نہ تھا

(٦٢)

(۱۱۱)

۱۹۵ پائے پر آبلہ سے میں گم شدہ گیا ہوں   ہر خار بادیے کا میرا نشان دے گا

٦٢/١ غالب کے مصرعے :

تو اس قدر دل کش ہے جو گل زار میں آوے

میں لفظ ''سے'' کے استعمال کی تعریف طباطبائی نے ان الفاظ میں کی ہے: ''(سے) کی لفظ اس شعر میں عجب لطف رکھتی ہے اور بڑے محاورے کی لفظ ہے اور مصنف پہلے شخص ہیں جس نے اس مقام پر ''سے'' کو استعمال کیا ہے، اور سب شاعر اس

طرح نظم کیا کرتے ہیں :

اس قد کو اگر لے کے تو گل زار میں آوے"

اس میں کوئی شک نہیں کہ غالب کے مصرعے میں "سے" کی برجستگی اور اس کے ذریعہ حاصل ہونے والا ایجاز لائق صد تحسین ہیں، لیکن طباطبائی نے اوّلیت کے شرف کے بارے میں غلطی کی ہے، اوّلیت میر کو حاصل ہے، جیسا کہ شعر زیر بحث سے ظاہر ہی ہوگا۔ میر کے شعر میں یہ خوبی بھی ہے کہ "گیا ہوں" لکھا ہے، اگر "چلا ہوں" لکھتے تو صرف ایک مفہوم ادا ہوتا کہ میں جن پاؤں سے چلا ہوں ان میں آبلے تھے۔ "گیا ہوں" میں چلنے کا اشارہ بھی ہے، اور اصل محاوراتی مفہوم بھی ہے کہ "میں وہ ہوں جس کے پاؤں آبلوں سے بھرے ہوئے تھے۔ اور میں نے ان آبلوں کے ساتھ سفر کیا ہے، گویا وہ میرا رختِ سفر ہیں۔" مثلاً کہتے ہیں کہ "وہ اس ساز و سامان سے آیا کہ نہ پوچھو"۔ دوسرے مصرعے میں "نشان دے گا" کی مناسبت سے پہلے مصرعے میں "گم شدہ" بھی خوب ہے۔ اچھا شاعر ہوتا تو "دل زدہ" یا "بے خبر" لکھتا۔ "گم شدہ" جیسا لفظ بڑے شاعر ہی کو سوجھ سکتا ہے۔ پورے شعر کا پیکر بھی توجہ انگیز ہے۔ ایک شخص تمام دنیا سے گم ہے، لیکن جگہ جگہ اُس کے خون کے چھینٹے دکھائی دیتے ہیں۔ گم شدہ شخص آگے بڑھتا جا رہا ہے، نظریں اُس کو نہیں دیکھتیں، لیکن یہ معلوم ہوتا رہتا ہے کہ وہ کہاں کہاں سے گذرا ہے۔

(۶۳) (۱۱۴)

جدا جو پہلو سے وہ دلبر یگانہ ہوا   طپش کی یاں تئیں دل نے کہ درد شانہ ہوا

۶۳/۱ اس شعر میں طب کا مسئلہ بڑی خوبی سے نظم ہوا ہے، دل کی ایک بیماری ہوتی ہے جس کا نام ischaemia ہے۔ اس میں دل تک پہنچنے والے خون کی مقدار ضرورت سے کم ہو جاتی ہے، نتیجے کے طور پر سینے میں بائیں طرف درد ہونے لگتا ہے جو بائیں شانے کی طرف بڑھتا ہے اور اکثر بازو اور کلائی تک پہنچ جاتا ہے۔ اب دیکھیے میر نے دل کی تپش کا ذکر کرکے درد شانہ اور دل کی بیماری کا جواز پیدا کر دیا۔ پھر پہلو سے جدا ہونے کا ذکر کرکے دل کی تپش کا بھی جواز پیدا کر دیا ہے۔ آتش نے ان ہی دونوں قافیوں اور "درد شانہ" کے مضمون کی مٹی یوں پلید کی ہے :

وہ نازنیں یہ نزاکت میں کچھ یگانہ ہوا   جو پہنی پھولوں کی بدھی تو درد شانہ ہوا

مضمون تو پست تھا ہی، "یہ" اور "کچھ" دونوں کو اتنی دُور دُور کر دیا اور "تھا" کی جگہ ردیف کی مجبوری کے باعث "ہوا" لکھا تو رہی سہی کی بھی پوری ہو گئی۔ مصرع اولیٰ کی نثر یوں ہو گی: "وہ نازنین نزاکت میں یہ کچھ یگانہ ہوا۔" "یہ" کہیں اور "کچھ" کہیں، پھر "ہوا" سے مفہوم یہ نکلا کہ پہلے نزاکت میں یگانہ نہ تھا، اب ہوا ہے۔ میر کے شعر میں ایک حرف بھی بھرتی کا نہیں، بجز نظم کا تو ذکر کیا ہے۔ میر کے یہاں "یہ کچھ" کے استعمال کے لیے ملاحظہ ہو ۱۵/۵ اور ۲۵/۱۔ خود میر نے یہ مضمون میرزا رضی دانش سے اُٹھایا ہے :

دیر برسر آں غزال دور گرد آمد مرا   از تپیدن ہائے دل پہلوے درد آمد مرا

(وہ دُور دُور بھاگنے والا غزال میرے پاس بہت دیر میں آیا، اور دل کے تڑپنے نے میرے پہلو میں درد پیدا

کر دیا۔)

لیکن یہ بات صاف ظاہر ہے کہ میر نے مضمون کو کہیں کا کہیں پہنچا دیا ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ میر نے معشوق کے پہلو سے اُٹھ جانے کا ذکر کر کے درد شانہ کا پورا ثبوت کر دیا اور خود درد شانہ کی طبی اصطلاح، پہلو میں درد کے بیان سے بہتر ہے۔

(۶۴) (۱۱۵)

کیا دن تھے وے کہ یاں بھی دل آرمیدہ تھا رو آشیان طائر رنگ پریدہ تھا

اک وقت ہم کو تھا سر گریہ کہ دشت میں جو خار خشک تھا سو وہ طوفاں رسیدہ تھا

جس صیدگاہ عشق میں یاروں کا جی گیا مرگ اس شکارگہ کا شکار رمیدہ تھا

۲۰۰ مت پوچھ کس طرح سے کٹی رات ہجر کی ہر نالہ میری جان کو تیغ کشیدہ تھا

حاصل نہ پوچھ گلشن مشہد کا بوالہوس یاں پھل ہر اک درخت کا حلق بریدہ تھا

مشہد=شہید ہونے کی جگہ
بریدہ=کٹا ہوا

۶۴/۱ چہرے کے رنگ کو طائر سے تشبیہ دینا کوئی نئی بات نہیں۔ بل کہ چوں کہ ''رنگ'' کے ساتھ ''اُڑنا'' مستعمل ہے، اس لیے محض رنگ کو بھی طائر سے تشبیہ دینا عام ہے، ملاحظہ ہو ۳۰/۱۔ شعر زیر بحث میں دو نئی باتیں ہیں، اول تو یہ کہ چہرے کو طائر رنگ کا آشیاں کہا ہے۔ دوسری بات یہ کہ ''طائر رنگ پریدہ'' کی ترکیب اس قسم کی ہے جسے ہم عام طور پر غالب سے مخصوص سمجھتے ہیں۔ یعنی اس کو دو طرح پڑھ سکتے ہیں، یا تو ''طائر'' کو ''رنگ پریدہ'' کا موصوف سمجھیے یا ''طائر رنگ'' کو مضاف فرض کیجیے۔ پہلی صورت میں مراد ہوگی ''وہ طائر جس کا نام رنگ پریدہ ہے۔'' دوسری صورت میں مراد ہوگی ''طائر رنگ جو اَب اُڑ گیا ہے۔'' پہلی صورت میں مرکب، توصیفی ہوگا اور دوسری صورت میں اضافی، دونوں مصرعوں میں تقابل بھی خوب ہے، جب دل آرمیدہ تھا تو چہرہ بھی رنگ کے طائر کے لیے آشیانہ تھا، آشیانہ جہاں طائر آرام کرتے ہیں، دل کا آرام گیا تو طائر نے بھی آرام کرنا چھوڑ دیا۔ پہلے مصرعے کا انشائیہ انداز بیان، اور ''یاں'' کا استعمال بھی خوب ہے۔ ''یاں'' کے دو معنی ہیں، ایک تو یہ کہ ''ہمارے پاس'' اور دوسرے یہ کہ ''ہمارا''، یعنی ہمارے پاس بھی، یا ہمارا بھی، دل آرمیدہ تھا۔ پہلی صورت میں ''آرمیدہ دل'' کوئی مرئی شے ٹھہرتا ہے اور دوسری صورت میں ایک ذہنی صورت حال۔ پورے شعر میں کنائے ہی کنائے ہیں، کیوں کہ گذشتہ صورت حال بیان کر کے موجودہ صورت حال کی طرف اشارہ کر دیا ہے، دوسرا مصرع، بل کہ پورا مطلع ہی، اس رنگ میں ہے یعنی خیال بندی، جسے ہم غالب سے مخصوص قرار دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ غالب نے میر سے اکتساب فیض کیا ہے۔

۶۴/۲ اسی مضمون کو ہلکے رنگ میں ۵۳/۱ میں بیان کیا ہے، یہاں دوسرے مصرعے میں پیکر بہت عمدہ ہے۔ ''طوفاں رسیدہ'' کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ طوفان ہر خار خشک تک پہنچ گیا تھا، اور دوسرے یہ کہ ہر خار خشک، طوفان کے پاس پہنچ گیا تھا۔ گویا ہمارے اُٹھائے ہوئے طوفان میں بہنے اور غرق ہونے کا اتنا شوق تھا کہ ہر خار خشک کھنچ کھنچ کر اس طوفان کے پاس

پہنچ گیا تھا۔ پہلے مصرعے میں ''اک وقت ہم کو تھا............... کہ'' بہت خوب اندازِ بیان ہے۔

۶۴/۳ غالب اس مضمون کو ذرا آگے لے گئے ہیں :

جس دشت میں وہ شوخِ دو عالم شکار تھا صبحِ قیامت ایک دمِ گرگ تھی اسدؔ

لیکن ''دمِ گرگ'' (=صبحِ کاذب) اور ''شوخِ دو عالم شکار'' کے حسن کے باوجود ایک نقص کی وجہ سے شعر کچا رہ گیا۔ نقص یہ ہے کہ شعر میں یہ بات کہیں واضح نہیں ہوتی کہ جس دشت میں وہ شوخِ دو عالم شکار تھا، اُسی دشت میں صبحِ قیامت کی ہستی صبحِ کاذب سے زیادہ نہ تھی۔ یعنی پہلے مصرعے میں ''وہاں'' یا اس طرح کا کوئی لفظ ہونا چاہیے تھا۔ غالبؔ کے شعر میں معنوی باریکیاں ضرور میرؔ کے شعر سے زیادہ ہیں، لیکن میرؔ کا شعر زیادہ سڈول ہے، اور معنوی لطف سے خالی بھی نہیں۔ اگر موت بھاگا ہوا شکار تھی (شکارِ رمیدہ) تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ صیدگاہ میں موت نہ تھی۔ لیکن عاشق پھر بھی جان سے مارے گئے، یعنی بے موت مارے گئے یا پھر یہ کہ اگر موت نہ بھی ہو تو عاشق کو موت آجاتی ہے۔ دنیا میں کوئی مرے یا نہ مرے، جس جگہ موت نہیں ہوتی، وہاں بھی عاشق کی جان چلی جاتی ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ جس دشت یا شکار گاہ میں عاشقوں نے جان دی، وہ اتنا بھیانک تھا کہ موت، جو دنیا میں سب سے زیادہ بھیانک چیز ہے، وہاں سے گھبرا کر بھاگ نکلی، عاشق پھر بھی ثابت قدم ہے، آخر ان کی جان گئی۔ ''گیا'' اور ''رمیدہ'' میں رعایت ہے۔

۶۴/۴ ''کٹ'' اور ''تیغ'' کی رعایت خوب ہے۔ پھر اگر نالہ جان کے لیے تلوار کا کام کر رہا تھا تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہر نالے کے ساتھ رشتۂ جاں بھی تھوڑا تھوڑا کٹ رہا تھا۔ رات گذرنے کے معنی تو یہ ہیں ہی کہ عمر کی ایک رات کٹ گئی، لیکن نالہ چوں کہ تیغ کشیدہ کا کام کر رہا تھا اس لیے ہر نالے کے ساتھ عمر گھٹتی بھی جارہی تھی۔ اگر میں نالہ نہ کرتا تو شاید میری عمر کچھ لمبی ہوتی۔ اس میں حقیقت نگاری بھی ہے۔ کیوں کہ کثرتِ نالہ کے باعث جاں کاہی ہوتی ہے۔ ''مت پوچھ'' کا مخاطب ظاہر نہ کرنے میں لطف یہ ہے کہ ممکن ہے خود معشوق سے بات کہہ رہے ہوں۔ اس صورت میں ایک پہلو یہ پیدا ہوتا ہے کہ معشوق ایسے وقت ملا ہے جب آہ کرنے کی وجہ سے عمر گھٹ گھٹ کر اتنی کم ہو گئی ہے کہ اب معشوق کے ساتھ لطفِ صحبت اُٹھانے کی فرصت بہت کم رہ گئی۔ ''نالہ'' اور ''کشیدہ'' کی رعایت بھی دل چسپ ہے، کیوں کہ ''نالہ'' کے لیے ''کشیدن'' کا مصدر لاتے ہیں۔

۶۴/۵ ''حاصل''، ''گلشن''، ''درخت''، ''پھل'' کی رعایتیں بہت خوب ہیں، ''پھل'' اور ''بریدہ'' میں بھی رعایت ہے، کیوں کہ چاقو کا پھل ہوتا ہے (یعنی وہ حصہ جس سے کاٹنے کا کام لیتے ہیں) اور خود ''پھل'' (یعنی fruit) کو کاٹتے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں کئی پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہر درخت میں جو پھل آیا وہ حلق بریدہ کی شکل کا تھا۔ دوسرا یہ کہ کسی درخت میں کوئی پھل نہیں آیا، بس شہید ہونے والوں کے کٹے ہوئے گلوں کو ہی درختوں کا پھل سمجھو۔ ''پھل'' کے معنی ''نتیجہ'' فرض کیجیے تو پہلو یہ ہے کہ یہاں لوگوں نے جو درخت لگائے اُن کو ان درختوں کا پھل یہ ملا کہ اُن کے گلے کٹ گئے۔ پہلے مصرعے میں بوالہوس کو ایک طرح کی تنبیہ بھی ہے اور اتنے بہت سے گلوں کے کٹ جانے پر خفیف سا رنج بھی۔ ''مشہد'' کو ''گلشن'' اس لیے کہا کہ اس کی زمین خونِ شہیداں کی وجہ سے چمن کی طرح رنگین ہوتی ہے۔ اور جب گلشن ہوگا تو

درخت بھی ہوں گے، اور پھل بھی۔ گلشن کا حاصل پھل ہوتا ہے، اس طرح تمام رعایتیں برجستہ ہوگئیں۔ خوب شعر ہے۔

(۶۵)　　(۱۲۰)

ہوا یوں اتفاق آئینہ میرے روبہ رو ٹوٹا　　کہاں آتے میسر تجھ سے مجھ کو خود نما اتنے

خودنما= مغرور

۶۵/۱ ممتاز حسین نے اپنے مضمون ''رسالہ در معرفت استعارہ'' میں اس شعر پر عمدہ بحث کی ہے۔ لیکن شعر کا متن صحیح نہ ہونے کی وجہ سے اُن کے بعض نتائج غلط ہو گئے ہیں، صحیح متن وہی ہے جو اُوپر درج ہے، اور اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اگر تحریف شدہ شکل میں شعر خاصا مبہم تھا تو موجودہ شکل میں اور بھی مبہم ہوگیا ہے۔ ممتاز حسین نے جو قرأت اختیار کی ہے وہ تذکرۂ میر کے مطابق ہے۔ وہ قرأت یہ ہے:

بہ حُسن اتفاق آئینہ تیرے رو بہ رو ٹوٹا　　کہاں آتے میسر مجھ کو تجھ سے خود نما اتنے

آسی اور نسخۂ فورٹ ولیم میں شعر اسی طرح درج ہے جیسے کہ میں نے اُوپر لکھا ہے اور مجلس ترقی اُدب، لاہور کے ایڈیشن میں جس نسخے کا اتباع کیا گیا ہے، اُس میں بھی یہی شکل ہے، اس لیے اسی کو مرجح ماننا پڑے گا، شعر میں عجیب پُراسرار داستانی کیفیت ہے، اس لیے اس کو مہمل نہیں قرار دیا جاسکتا، لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ اس کے معنی نکالنا آسان نہیں، اور شاید کسی ایک معنی پر سب لوگوں کو اتفاق بھی نہ ہو۔ بہ ہر حال میر کے ان دو اشعار کو سامنے رکھیں تو شعر زیرِ بحث پر کچھ روشنی پڑ سکتی ہے:

ہوئی صد چند اس کی خود نمائی　　گئی ٹکڑے ہو دل کی آرسی تو　　(دیوانِ سوم)

یا عالم آئینہ ہے اس یار خود نما کا　　یہ دو ہی صورتیں ہیں یا منعکس ہے عالم　　(دیوانِ چہارم)

لہٰذا شعر زیر بحث میں ''آئینہ'' یا تو دل ہے، یا تمام عالم، معشوق جہاں ہر چیز میں اور ہر صفت میں بے عدیل ہے، اُسی طرح غرور میں بھی یکتا ہے۔ ''خود نما'' کا لفظ دُہرا لطف دے رہا ہے، کیوں کہ وہ نہ صرف مغرور ہے، بل کہ آئینے میں جلوہ فرما ہو کر خود کو ظاہر بھی کرتا ہے۔ اتفاق کچھ ایسا ہوا کہ جس وقت معشوق آئینے میں جلوہ گر تھا، آئینہ ٹوٹ گیا۔ اس طرح ایک آئینے کے سیکڑوں آئینے بن گئے اور معشوق کا جلوہ ہر آئینے میں نظر آنے لگا۔ یعنی ایک خود نما کی جگہ، بہت سے خود نما ظاہر ہو گئے۔ مزید اتفاق یہ ہوا کہ آئینہ اُس وقت ٹوٹا جب متکلم (یعنی عاشق) وہاں موجود تھا، لہٰذا اس کو ایک خود نما معشوق کی جگہ، بہت سے خود نما معشوق مل گئے۔

اب سوال یہ ہے کہ ''آئینہ'' کس چیز کا استعارہ ہے؟ ممکن ہے کہ یہ پوری کائنات کا استعارہ ہو (جیسا کہ دیوانِ چہارم کے شعر میں ہے۔) اس صورت میں آئینے کا پارہ پارہ ہونا تخلیقِ کائنات کے بعد اس میں انسان کے ورود کا استعارہ ہے، کیوں کہ انسان (یا اُس کی ہستی) ایک آئینہ ہے جس میں جمالِ الٰہی یا حقیقتِ الٰہیہ منعکس ہوتی ہے۔ یا عاشق کا دل آئینہ ہے۔ اس آئینے میں معشوق جلوہ گر تھا، لیکن جب عاشق نے وہ آئینہ معشوق کی خدمت میں پیش کیا تو معشوق نے یا تو ازراہ نخوت، یا بے پروائی کے باعث اُسے عاشق کے سامنے ہی چور چور کر دیا۔ اس طرح عاشق کا دل تو جاتا رہا، لیکن اُسے

ایک کی جگہ اَن گنت خود نما ل گئے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ''آئینہ'' سے صرف آئینہ مراد ہو۔ یعنی معشوق آئینہ دیکھ رہا تھا، اتفاق ایسا ہوا کہ آئینہ ٹوٹ گیا اور ایسے وقت ٹوٹا جب عاشق وہاں موجود تھا۔ لیکن یہ معنی کم تر درجے کے ہیں کیوں کہ ان میں کوئی مابعد الطبیعیاتی پہلو نہیں۔ بل کہ ایک بعید از قیاس سی صورت حال ہے۔ کائنات کو آئینہ فرض کرنے اور اس کے ٹوٹنے سے انسان کا ورود مراد لینے میں لطف یہ بھی ہے کہ متکلم، انسان اوّل کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتا ہے، اور اگر ''آئینہ'' کو عاشق کا دل فرض کریں تو اس میں لطف یہ بھی ہے کہ دل تو بہ ہر حال عاشق کے پہلو میں رہتا ہے۔ اگر معشوق نے آئینۂ دل کو پارہ پارہ کر بھی دیا تو کیا ہوا، وہ پارہ پارہ دل پھر بھی عاشق کے پہلو میں ہے اور اس طرح ایک کی جگہ ان گنت معشوقوں سے اُس کا پہلو آباد ہے۔ ''کہاں'' اور ''رو بہ رو'' میں مناسبت ہے۔ ''اتفاق'' (بہ معنی ''جمع ہونا'') اور ''ٹوٹا'' میں بھی ایک مناسبت ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔ نازک خیالی غالب کی سی ہے لیکن لہجہ غالب کی طرح مکاشفاتی نہیں ہے، بل کہ عام روز مرہ کے لہجے میں بات کہہ دی ہے، یہ لہجہ خود اس شعر کا بہت بڑا حُسن ہے۔

(۶۶) (۱۲۱)

آنکھوں میں جی مرا ہے ادھر یار دیکھنا	عاشق کا اپنے آخری دیدار دیکھنا
کیسا چمن کہ ہم سے اسیروں کو منع ہے	چاک قفس سے باغ کی دیوار دیکھنا
۲۰۵ صیاد دل ہے داغ جدائی سے رشک باغ	تجھ کو بھی ہو نصیب یہ گل زار دیکھنا
گر زمزمہ یہی ہے کوئی دن تو ہم صفیر	اس فصل ہی میں ہم کو گرفتار دیکھنا

۶۶/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اوائلِ عمری میں فانی اسی طرح کے شعروں سے متاثر ہوئے تھے۔ اُن کی غزل ؎ مآلِ سوزِ غم ہائے نہانی دیکھتے جاؤ میں اس مطلع کی سی کیفیت ہے۔ لیکن غور کریں تو میر کے یہاں ایک خفیف سا معنوی لطف بھی نظر آتا ہے۔ یعنی ''آخری دیدار'' سے مراد ہے عاشق کی وہ کیفیت یا اس کا وہ وقت جب وہ تمھارا آخری دیدار کر رہا ہے۔ عاشق کے آخری وقت میں معشوق اگر عاشق کی طرف منھ کر لے تو وہ عاشق کو اپنا آخری دیدار کرتے ہوئے دیکھ لے گا۔ ''آنکھوں'' اور ''دیکھنا'' کا ضلع بھی خوب ہے۔

۶۶/۲ اس شعر کی تخیل تو زبردست ہے ہی، اظہار کی برجستگی بھی قابلِ داد ہے۔ ''کیسا چمن'' کہہ کر ایک پورے جملے کا مفہوم ادا کر دیا ہے۔ اور ''ہم سے'' کہہ کر ایک پورا افسانہ کہہ دیا ہے اور خود کو دوسرے اسیروں سے ممتاز بھی قرار دیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں مجبوری کو انتہا کے درجے پر پہنچایا ہے کہ قفس میں چاک تو ہے، اور اس چاک سے دیوارِ باغ نظر بھی آتی ہے، لیکن اُدھر دیکھنے کی اجازت ہی نہیں۔ حکم شاید یہ ہے کہ آنکھیں بند رکھو، یا اُس طرف کو رخ نہ کرو۔ چاک قفس سے جھانک کر دیکھنے کے مضمون کو میر نے دیوانِ پنجم میں بالکل نئے ہی رنگ سے باندھا ہے:

کیا میر اسیروں کو در باغ جو وا ہو ہے رنگ ہوا دیکھنے کو چاک قفس بس

شعر زیرِ بحث سے ملتا جلتا مضمون سودا نے بھی اسی زمین و بحر میں باندھا ہے۔ سودا کے اشعار قطعہ بند ہیں۔ اس

لیے الگ ایک شعر میں لطف کم محسوس ہوتا ہے، لیکن برجستگی سودا کے یہاں بھی ہے۔ پیکر بھی خوب ہے۔ صرف تخیل کا وہ نرالہ پن نہیں جو میر کے یہاں ہے، سودا کہتے ہیں :

خاموش اپنے کلبۂ احزاں میں روز و شب　　تنہا پڑے ہوئے در و دیوار دیکھنا

اس زمین میں فیض کی غزل بھی بڑی کیفیت کی حامل ہے، لیکن اُن کا کوئی شعر میر کے اچھے شعروں کو نہیں پہنچتا۔

۶۶/۳ دوسرے مصرعے میں پیرایۂ بیان خوب ہے۔ بہ ظاہر معلوم ہوتا ہے کہ صیاد کو دعا دے رہے ہیں، لیکن دراصل بددعا دے رہے ہیں کہ تیرا بھی دل داغ جدائی سے بھر جائے۔ ''صیاد'' کی مناسبت سے ''رشک باغ'' بہت خوب ہے۔ غالب نے بھی ایک جگہ یہ پیرایہ اختیار کیا ہے، بل کہ اُن کے یہاں رنگ اور بھی شوخ ہے :

جس زخم کی ہو سکتی ہو تدبیر رفو کی　　لکھ دیجیو یارب اُسے قسمت میں عدو کی

۶۶/۴ میر کو یہ مضمون اس قدر پسند تھا کہ وہ تا حیات اسے طرح طرح سے باندھا کیے۔ شعر زیر بحث کے علاوہ بعض شعروں میں بھی یہ مضمون اُنھوں نے صفائی سے باندھا ہے۔ لیکن نظیری کے جس شعر سے اُنھوں نے یہ مضمون مستعار لیا تھا اس کی شدت اور تخویف اور سرد لہجے تک میر کبھی نہ پہنچ سکے :

برند بجاے پر و بالش سر و منقار
مرغے کہ بلند از سر ایں شاخ نوا کرد

(اگر کسی پرندے نے اس شاخ پر سے اپنی صدا بلند کی تو پروبال کیا چیز ہے، اُس کا سر اور چونچ بھی کاٹ دیے جاتے ہیں۔)

ایجاز بیان بھی اس شعر میں غضب کا ہے۔ اب میر کے اشعار دیکھیے :

چھوٹنا ممکن نہیں اپنا قفس کی قید سے　　مرغ سیر آہنگ کو کوئی رہا کرتا نہیں　　(دیوانِ اوّل)
چھوٹنا کب ہے اسیر خوش زباں　　جیتے جی اپنی رہائی ہو چکی　　(دیوانِ اوّل)
میر اے کاش زباں بند رکھا کرتے ہم　　صبح کے بولنے نے ہم کو گرفتار کیا　　(دیوانِ دوم)
اسیر میر نہ ہوتے اگر زباں رہتی　　ہوئی ہماری یہ خوش خوانی سحر صیاد　　(دیوانِ دوم)
اسیری کا دیتا ہے مژدہ مجھے　　مرا زمزمہ گاہ و بے گاہ کا　　(دیوانِ دوم)
کاش می داشتم اے میر زباں را در کام　　آخر ایں زمزمۂ صبح گرفتارم کرد

(اے میر کاش کہ میں زبان کو منھ کے اندر ہی رکھے رہتا۔ آخر اس صبح کے زمزمے نے مجھے گرفتار کروا دیا۔)

خوش زمزمہ طیور ہی ہوتے ہیں میر اسیر　　ہم پر ستم یہ صبح کی فریاد سے ہوا　　(دیوانِ چہارم)
زباں سے ہماری ہے صیاد خوش　　ہمیں اب اُمید رہائی نہیں　　(دیوانِ چہارم)
رہائی اپنی ہے دشوار کب صیاد چھوڑے ہے　　اسیر دام ہو طائر جو خوش آواز آتا ہے　　(دیوانِ پنجم)

دیوانِ دوم کے دوسرے شعر میں ''زباں رہتی'' بہ معنی ''زبان بند ہو جاتی'' بہت خوب ہے۔ دیوانِ چہارم کے

دوسرے شعر (فریاد سے ہوا) میں تھوڑا سا سکتہ ہے، کہ ہم خوش زمزمہ تو تھے نہیں۔ ہم تو صبح کو فریاد کیا کرتے تھے، پھر بھی گرفتار ہوئے، اس کے علاوہ کسی شعر میں کوئی خاص بات نہیں۔ بل کہ داغ نے میر کا مضمون اُڑا کر اپنے بیگماتی انداز میں خوب باندھا ہے:

خوش نوائی نے رکھا ہم کو اسیر صیاد ہم سے اچھے رہے صدقے میں اُترنے والے

لیکن چوں کہ نظیری کے شعر میں مضمون اس نکتے سے بہت آگے نکل گیا ہے کہ پرندہ اپنی خوش بیانی کی وجہ سے گرفتار ہوتا ہے۔ بل کہ اس نے بات کو قتل و شہادت تک پہنچا کر مضمون کی ہیئت ہی بدل دی ہے، اس لیے ممکن ہے میر نے نظیری کا تتبع کرنے کے بجائے بابا افضل کاشی کی اس رباعی سے استفادہ کیا ہو:

اے بلبل خوش سخن چہ شیریں نفسی سرمست ہوا و پائے بند ہوسی
ترسم کہ بہ یاران عزیزت نہ رسی کز دست زبان خویشتن در قفسی

(اے خوش سخن بلبل تو کس قدر شیریں زبان ہے! تو (آزادی کی) خواہش کی سرمست اور (آزادی کی) ہوس کی پابند (ہوس میں گرفتار) ہے، لیکن مَیں ڈرتا ہوں کہ تو اپنے پیارے دوستوں تک نہ پہنچے گی، کیوں کہ تو اپنی زبان کی ہی وجہ سے قفس میں ہے۔)

بابا افضل کی رباعی میں لفظی اور معنوی رعایتیں قابلِ داد ہیں، ان کا مضمون بھی میر کے مضمون سے بہت نزدیک ہے، میر کے شعر میں "ہم صفیر" بھی خالی از لطف نہیں، کیوں کہ "ہم" جن کی گرفتاری کا خدشہ دوسرے مصرعے میں بیان ہوا ہے، متکلم اور اس کا ہم صفیر دونوں ہو سکتے ہیں، یا صرف متکلم، دوسری صورت میں متکلم اپنی برتری میں تنہا ہے۔ پہلی صورت میں خوش بیانوں کا طائفہ ہے، یا کم سے کم جوڑا ہے، جو گرفتار ہونے والا ہے۔ لہجہ بالکل سرد اور خود رحمی سے خالی ہے۔ فن کار کی تقدیر میں ایک طرح کی محزونی یا ناکامی یا تنگی ہوتی ہے۔ فن کار جتنا اعلا درجے کا ہوگا، وہ اُتنا ہی تنگ دل ہوگا، اس کلیے کو بڑی خوبی سے بیان کیا ہے، یہ دل تنگی چاہے اسیری کی وجہ سے ہو، چاہے موت کی وجہ سے، چاہے آزادی کے سلب کیے جانے کے باعث، فن کار کے مقدر میں بہ ہر حال ہوتی ہے۔

(۶۷) (۱۲۲)

غلط ہے عشق میں اے بوالہوس اندیشہ راحت کا رواج اس ملک میں ہے درد و داغ و رنج و کلفت کا — اندیشہ=خیال
زمیں اک صفحۂ تصویر بے ہوشاں سے مانا ہے یہ مجلس جب سے ہے اچھا نہیں کچھ رنگ صحبت کا — مانا=مشابہ
جہاں جلوے سے اس محبوب کے یکسر لبالب ہے نظر پیدا کر اوّل پھر تماشا دیکھ قدرت کا
۲۱۰ قدم ٹک دیکھ کر رکھ میر سر دل سے نکالے گا پلک سے شوخ تر کانٹا ہے صحرائے محبت کا

۶۷/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن دوسرا مصرع برجستہ اور اقبال کے مصرعے کی یاد دلاتا ہے:

سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو

۶۷/۲ دنیا کی محفل کو، جو نہایت رنگا رنگ اور عظیم الشان ہے، محض ایک "مجلس" قرار دینا بہت خوب ہے۔ زمین کو اکثر صفحے

سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اس کو ترقی دے کر ایسا صفحہ کہا ہے جس پر بے ہوش لوگوں کی تصویر بنی ہوئی ہے۔ پیکر بہت عمدہ ہے، اور تھوڑا سا پُر اسرار بھی۔ زمین کے رہنے والے ہوش و حواس سے عاری ہیں، نہ صرف یہ کہ وہ بے ہوش ہیں، بل کہ وہ بے ہوش لوگوں کی تصویر کی طرح ہیں، لیکن کیوں؟ اگر وہ محض بے ہوش ہوتے تو ہم کہہ سکتے تھے کہ وہ انجام سے بے خبر ہیں، یا خدا سے دُور ہیں، یا اپنی اصلیت سے ناواقف ہیں، اس لیے وہ بے ہوش ہیں "تصویر" کا لفظ اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ یہ زمین اور اُس کے رہنے والے دراصل بے وجود ہیں۔ تصویر پر اصل کا دھوکا ہو سکتا ہے، لیکن ظاہر ہے کہ یہ بھی ضروری نہیں کہ تصویر کی جو اصل ہے، وہ خود صاحب وجود ہو، کیوں کہ تصویر کی بھی تصویر ہو سکتی ہے، "طلسم ہوشربا" (جلد سوم) میں شہزادہ تورج طلسم ہزار برج کو فتح کرنے کی مہم کے دوران ایک ایسے شہر میں جا نکلتا ہے جہاں "کاغذ کے آدمی چلتے پھرتے تھے، دکان دار اور خریدار سب کاغذ کے تھے.........شام کو سب دکان دار دکانوں پر سے گر پڑے اور رعایائے شہر سب مردہ ہو گئی۔ کاغذی تصویریں پڑی تھیں، نہ حس و حرکت تن میں، نہ منھ سے بولتی تھیں" صبح کو شہزادے نے دیکھا کہ "سب پتلے کاروبار کرتے پھرتے ہیں، دکان دار بیٹھے ہیں..........شہزادے نے..........کہا۔ "بھائیو تمھیں رات کو کیا ہوا تھا جو اوندھے منھ گر پڑے تھے۔" پتلے بولے، ارے میاں کفر نہ بولو، سامری سامری کرو، ہم تو جیسے دن کو ویسے ہی رات کو.........."شہزادے نے کہا" اجی رات بھر تم کاغذ کی تصویریں بنے رہے، بالکل مردہ تھے، اور ہم سے کہتے ہو، کفر نہ بولو!" پتلوں نے کہا" کیوں طوفان برپا کرتے ہو؟ دروغ گویم برروے تو! ہم تو مردہ نہ تھے، تم آپ مرے پڑے رہے!" کوئی ضروری نہیں کہ طلسم ہزار برج کے ایک شہر کے اس بیان کو کوئی ماورائی معنی پہنائے جائیں، لیکن اتنا تو تسلیم کرنا ہی پڑے گا کہ اس شہر کے لوگ دنیا والوں سے بہت مشابہ ہیں۔ دن کو ایک فرضی کاروبار میں مصروف، رات کو مردہ، لیکن دعوا یہ کہ ہم زندہ ہیں، بل کہ جو زندہ تھے اُن کو مرا ہوا سمجھنے پر مصر۔ صفحۂ تصویرِ بے ہوشاں کی اس سے بہتر تصویر کیا ہوگی۔ اور ایسی مجلس کا رنگ شروع ہی سے تشویش ناک نہ ہوگا تو اور کیا ہوگا۔

یہ نہیں کہا جا سکتا کہ میر کے شعر نے "طلسم ہوشربا" کے اس مضمون کو متاثر کیا، یا جس داستان سے یہ منظر **محمد حسین جاہ** (مصنف/مترجم جلد ہذا نے یہ منظر اخذ کیا (اگر یہ ان کا طبع زاد نہیں ہے) اس داستان سے میر واقف تھے۔ لیکن داستان کا یہ منظر میر کے شعر کی زندہ تفسیر ضرور معلوم ہوتا ہے۔ ممکن ہے میر نے یہ خیال مولانا روم سے مستعار لیا ہو۔ مثنوی (دفتر اوّل، حصہ دوم) میں وہ کہتے ہیں کہ جو لوگ اللہ تعالیٰ کے بجائے کسی اور کو تلاش کرتے ہیں، ان کی مثال تصویروں کی ہے۔

لیک درویشے کہ تشنہ غیر شد ۔۔۔ او حقیر و ابلہ و بے خیر شد
نقش درویش است او نے اہل جاں ۔۔۔ نقش سگ را تو مینداز استخواں

(لیکن وہ درویش جو کسی غیر کا پیاسا ہوا، وہ حقیر اور بے وقوف اور بے خیر ہوا، وہ اہل جاں نہیں، بل کہ درویش کی تصویر ہے۔ کتے کی تصویر کو ہڈی نہ ڈالو۔)

اس تلازمے کے اور شعر بھی مثنوی میں اس مقام پر ہیں۔

۶۷/۳ دنیا کا جلوۂ محبوب سے یک سر لبالب ہونا بہت خوب ہے، کیوں کہ جلوہ کی صفت وہی ہے جو پانی کی ہے۔ دونوں ایک مقام پر ٹھہرتے نہیں۔ ''تماشا دیکھ قدرت کا'' بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ یہ فقرہ عام طور پر سنسنی خیز باتوں کے دکھانے کے موقعے پر بولا جاتا ہے۔ دنیا کا جلوۂ محبوب سے لبالب ہونا کوئی سنسنی خیز چیز نہیں، بل کہ ایک روحانی حقیقت ہے، اور ایک عظیم الشان چیز ہے۔ یہاں اشارہ یہ ہے کہ جب تم عارفانہ نظر پیدا کر لوگے تو تم کو وہ کچھ دکھائی دے گا کہ اُس کے سامنے دنیا کا جلوۂ محبوب سے لبالب ہونا محض ایک سنسنی خیز بات ہو جائے گی۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ یہ ساری دنیا ہی قدرت کا تماشا ہے۔ لیکن جلوۂ محبوب سے لبالب ہونے کے منظر کے سامنے اس تماشے کی کوئی حقیقت نہیں۔ اصل تماشا تو تب ہوگا جب تم دنیا کو خدا کے جلوے سے لبالب دیکھوگے۔

۶۷/۴ اس مضمون کو اور جگہ بھی کہا ہے:

اس شوخ کی سر تیز پلک ہیں کہ وہ کانٹا ۔۔۔ گڑ جائے اگر آنکھ میں سر دل سے نکالے (دیوانِ اول)

خاطر نہ جمع رکھو ان پلکوں کی خلش سے ۔۔۔ سر دل سے کاڑھتے ہیں یاں خار رفتہ رفتہ (دیوانِ دوم)

لیکن شعر زیر بحث میں خوبی یہ ہے کہ تین طرح کے کانٹے ایک کر دیے ہیں، ایک تو وہی معمولی دل کی خلش، دوسرا معشوق کی پلکیں اور تیسرا صحرائے محبت کا کانٹا۔ تیسرے کانٹے کے ذکر سے مندرج بالا دونوں شعر خالی ہیں، اور سب سے زیادہ لطف اسی پہلو میں ہے کہ صحرائے محبت کا طبیعی اور مادی کانٹا تلوے میں چبھتا ہے اور غیر مرئی اور روحانی حقیقت بن کر دل میں نمودار ہوتا ہے۔ ''قدم''، ''دیکھ''، ''سر''، ''دل''، ''پلک''، ''شوخ'' کی مراعات النظیر بھی خوب ہے۔

لفظ ''شوخ'' اس لیے بھی عمدہ ہے کہ اس میں یہ اشارہ ہے کہ راہِ محبت کا کانٹا کوئی شوخ جان دار ہے جو بڑھتے بڑھتے دل تک پہنچ جائے گا اور دل کے اس سرے پر نمودار ہوگا۔ پہلے مصرعے میں کانٹے کا ذکر نہ کر کے، لیکن دل سے اُس کے سر نکالنے کا تذکرہ کر کے عمدہ تجسس (suspense) پیدا کیا ہے۔ (یہ خیال رہے کہ شاعری ہمارے یہاں زبانی سنانے کی چیز تھی۔ کلاسیکی شعرا کو پڑھنے کے طریقے کا پہلا اُصول یہ ہے کہ کلام کو زبانی سننا فرض کیا جائے۔ لکھے ہوئے شعر میں تو دونوں مصرعوں پر نگاہ بہ یک وقت پڑ سکتی ہے۔ لیکن اگر شعر سنا جا رہا ہو تو اگلا مصرع (بل کہ اگلا لفظ) کیا ہوگا، اس کے بارے میں تجسس رہتا ہے۔ لہٰذا شعر زیر بحث میں پہلے مصرعے کو سُن کر تجسس پیدا ہوتا ہے، یہ گمان بھی ہوتا ہے کہ ممکن ہے کانٹے کی بات ہو اور جب یہ گمان پورا ہوتا ہے تو دُہری خوشی ہوتی ہے۔)

جلالؔ نے محاورے کے بل بوتے پر اس مضمون کو وسیع کرنا چاہا ہے لیکن اُنھیں کوئی خاص کامیابی نہیں ہوئی ہے:

جگر کی پھانس ہے مژگانِ یار کی الفت ۔۔۔ جو دل میں چبھ کے نہ نکلیں وہ خار ہیں پلکیں

''اندیشہ'' پر مزید بحث کے لیے دیکھیں ۸۲/۲۔

(۱۲۴) **(۶۸)**

ترے اس خاک اُڑانے کی دھمک سے اے مری وحشت ۔۔۔ کلیجا ریگ صحرا کا بھی دس دس گز تھلکتا تھا ۔۔۔ تھلکنا = دھڑکنا

۶۸/۱ ''اے مری وحشت'' میں ''اے'' ندائیہ نہیں بل کہ فجائیہ ہے، یعنی تعریف کے لہجے میں کہا ہے (واہ رے میری وحشت۔) دوسرے مصرعے کا پیکر بہت خوب ہے۔ پہلو بھی دو ہیں۔ ایک تو یہ کہ ریگِ صحرا کا کلیجا اس زور سے دھڑکتا تھا کہ نکل کر دس دس گز دور جا پڑتا تھا، اور دوسرا یہ کہ دس دس گز کے فاصلے پر بھی ریگِ صحرا کا کلیجا دھڑکتا تھا۔ ریگِ صحرا کے کلیجے کا دھڑکنا خوف کی وجہ سے ہو سکتا تھا، یا جوش و ابتہاج کے باعث، یا میری وحشت کے دھماکے اس قدر زبردست تھے کہ دور دور تک زمین لرزتی تھی۔ یہ، اور اس طرح کے کئی شعروں میں قابلِ لحاظ بات یہ بھی ہے کہ وحشت اب زائل ہو چکی ہے۔ اس کی وجہ موت بھی ہو سکتی ہے، اور محویت کا عالم بھی، عشق کا زوال بھی۔ ملاحظہ ہو ۹/۱، ۳۸/۴، ۴۰/۴، ۴۵/۲، ۵۳/۲ اور ۶۴/۲ ''دھڑکنا'' کی جگہ ''تھلکنا'' کہنا بھی اعجازِ بیان ہے، کیوں کہ ''دھڑکنا'' میں بصری اور صوتی پیکر اس قدر توجہ انگیز نہیں جتنا ''تھلکنا'' میں ہے اور ''تھلکنا'' کوئی سامنے کا لفظ بھی نہیں۔ ''فرہنگِ آصفیہ'' اور ''نور اللغات'' میں ''تھلکنا'' درج ہی نہیں ہے۔ ملاحظہ ہو ۸۷/۴ ''اے'' بہ طور کلمۂ تحسین پر مزید بحث کے لیے ملاحظہ ہو ۱۳۵/۱ ''دس دس گز تھلکتا تھا'' سے مشابہ پیکر کے لیے ملاحظہ ہو ۱۴۸/۱۔

(۶۹)

(۱۳۶)

دل عشق کا ہمیشہ حریفِ نبرد تھا	اب جس جگہ کہ داغ ہے یاں آگے درد تھا
اک گردِ راہ تھا پئے محمل تمام راہ	کس کا غبار تھا کہ یہ دنبالہ گرد تھا
تھا پشتہ ریگِ بادیہ اک وقت کارواں	یہ گردباد کوئی بیاباں نورد تھا

آگے = پہلے
دنبالہ گرد = پیچھے پیچھے آنے والا
پشتہ = ٹیلہ

۶۹/۱ اس زمین میں غالب نے غیر معمولی غزل کہی ہے، لیکن میر کے بھی ان تین شعروں کے آہنگ کی گونج غالب کے یہاں سنائی دیتی ہے۔ خاص کر زیرِ بحث شعر کا دوسرا مصرع تو غالب کا کہا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ غالب نے اس قافیے کو باندھا بھی اس طرح ہے کہ ان کے مضمون میں میر کا مضمون جھلک رہا ہے:

دل بھی اگر گیا تو وہی دل کا درد تھا	جاتی ہے کوئی کش مکش اندوہِ عشق کی

غالب کا خیال زیادہ نازک ہے، لیکن میر کے بھی دوسرے مصرعے کی ڈرامائیت اپنا جواب آپ ہے۔ غالب نے اندوہِ عشق کی کش مکش کا ذکر کیا ہے، میر کا میدان زیادہ وسیع ہے، وہ دل اور عشق کو نبرد آزما دیکھتے ہیں۔ عشق چاہتا ہے کہ دل کو خاک کر ڈالے، لیکن دل بھی اپنی انفرادیت رکھتا ہے، پہلے تو عشق نے دل میں درد پیدا کیا، اور درد نے دل کو مٹا ڈالا۔ لیکن دل کے مٹنے کا مطلب یہ نہیں کہ وہاں اب کچھ نہیں۔ دل کے ساتھ درد تو گیا، لیکن دل اپنا نشان، یعنی ایک داغ چھوڑ گیا۔ لہٰذا عشق کو اپنے مقصد میں پوری طرح کامیابی نہیں ہوئی۔ اور نبرد اب بھی جاری ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ عشق نے دل پر ہمیشہ ستم توڑے ہیں۔ پہلے تو عشق نے دل میں درد پیدا کیا، درد نے دل کو مٹا ڈالا دل اور درد دونوں ختم ہو گئے۔ لیکن عشق نے اس پر بھی بس نہ کی، بل کہ جس جگہ پر دل تھا وہاں ایک داغ چھوڑ دیا۔ یہ داغ (بہ معنی ''غم'') دل کے مٹنے کا بھی ہو سکتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں سینہ و دل کا ذکر نہ کرنا، اور صرف ''جس جگہ'' اور ''یاں'' کہنا کمالِ بلاغت ہے۔ دل کی جگہ

داغ رہ جانے کا مضمون غالب نے بھی خوب باندھا ہے:

ہستی کا اعتبار بھی غم نے مٹا دیا کس سے کہوں کہ داغ جگر کا نشان ہے

میر کے زیر بحث شعر میں ''حریف'' کو ''ساتھی'' کے معنی میں فرض کریں تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ عشق اور دل دونوں مل کر حُسن سے معرکہ آرا تھے۔ دل کو حُسن نے مٹا دیا تو بھی سینے میں اُس کی جگہ داغ پیدا ہو گیا، کہ دل نہ سہی، جنگ میں کام آنے کے لیے داغ تو موجود ہے۔ دونوں صورتوں میں یہ دلچسپ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب داغ بھی نہ رہے گا تو عشق پر، یا عاشق پر، کیا بیتے گی؟ داغ کے بعد کون ساحربہ اس معرکے میں لایا جائے گا؟ ظاہر ہے کہ اس کا جواب یہ ہوگا کہ یا تو جان کام آئے گی، یا پھر کاروبار عشق ہی ختم ہو جائے گا، ویسے، جان کے کام آنے کا بھی نتیجہ یہی ہوگا کہ کاروبار عشق (یا کارزار عشق و حُسن) ختم ہو جائے گا، ہر صورت میں نتیجہ موت ہی ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔

۶۹/۲ اس شعر کا مفہوم بیان کرنا آسان نہیں، لیکن پوری تصویر اس قدر ڈرامائی ہے کہ شعر بڑی حد تک معنی سے بے نیاز معلوم ہوتا ہے ''پئے منزل'' کے دو معنی ہیں: ''منزل کی تلاش میں'' اور ''منزل کے پیچھے، یعنی منزل کے پہلے'' دوسرے مفہوم میں یہ اشارہ ہے کہ منزل تک سارے راستے میں ایک غبار منڈلاتا ہوا نظر آیا۔ یعنی مسافر کو نہ دیکھا لیکن اس غبار کو دیکھا جو مسافر کے گذرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ چوں کہ مسافر کہیں نظر نہ آیا، اس لیے گمان گذرا کہ مسافر شاید کوئی ہے ہی نہیں، کسی کی خاک ہے، جو منزل کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ خاک میں نکتہ یہ بھی ہے کہ اس میں فہم تو ہوتی نہیں، اس لیے اگر وہ منزل تک پہنچ بھی جائے تو ممکن ہے اُسے معلوم ہی نہ ہو کہ منزل آ گئی ہے، اور وہ منزل کے آگے بھی سرگرداں ہوتی ہوئی کہیں اور جا نکلے۔ اگر ''پئے منزل'' کے معنی ''منزل کی تلاش میں'' لیے جائیں تو اُوپر بیان کیے ہوئے معنی کا ایک اور پہلو نظر آتا ہے۔ غبار راہ تمام راہ میں پھیلا ہوا تھا، یعنی ہر جگہ پھیلا ہوا تھا، لہٰذا ممکن ہے کہ وہ منزل کے آگے نکل گیا ہو (جیسا کہ اوپر بیان ہوا۔) لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ منزل خود آگے بڑھتی جاتی ہو۔ منزل کی تلاش کرنے والا تو خاک ہو گیا، لیکن وہ خاک بھی منزل تک نہیں پہنچ پاتی، بل کہ ہنوز تلاش میں ہے۔ معلوم ہوتا ہے منزل کو خاک سے گریز ہے، جوں جوں خاک گردِراہ کی شکل میں آگے بڑھتی ہے، منزل بھی آگے بڑھ جاتی ہے۔ اسی لیے دوسرے مصرعے میں غبار کو ''دنبالہ گرد'' یعنی ''پیچھے پیچھے آنے والا'' کہا ہے۔ غبار اتنا بد نصیب ہے کہ جتنا بھی آگے بڑھے، لیکن منزل کے پیچھے ہی رہتا ہے، ایک زاویے سے دیکھیے تو شعر کا متکلم خود ایک مسافر ہے، وہ منزل کی طرف بڑھ رہا ہے، لیکن اس کو تمام راہ میں ایک گردِراہ نظر آتی ہے، خود مسافر نہیں دکھائی دیتا۔ گردِراہ اُس کے پیچھے پیچھے چل رہی ہے (دنبالہ گرد ہے۔) معلوم ہوتا ہے کہ کوئی مسافر رستہ بھٹک کر خاک ہو گیا۔ اور اب اُس کی روح (خاک) اس غبار کی شکل میں متکلم کے پیچھے پیچھے چل رہی ہے، یعنی متکلم سے رہ نما کا کام لے رہی ہے، جو بھی صورت ہو، وہ شخص جس کا غبار اس طرح راہ و منزل میں پھیلا ہوا ہے، معمولی شخص نہیں ہو سکتا۔ دوسرے مصرعے میں استفہام سوالی بھی ہے اور استفہام تعجب بھی۔ ''گردِراہ'' کی ''گرد'' اور ''دنبالہ گرد'' کے ''گرد'' میں ایہام کا رشتہ بھی ہے۔ مصرع اولیٰ میں ''راہ'' کی تکرار بھی عمدہ ہے۔ پہلا ''راہ'' عمومی ہے، دوسرا خصوصی، مصرع اولیٰ میں ''گرد'' بہ ظاہر مذکر معلوم ہوتا ہے، لیکن ایسا نہیں ہے۔ شعر کی نثر یوں ہوگی۔ ''اک گردِراہ کی طرح (جو) تمام راہ پئے

منزل تھا، وہ کس کا غبار تھا کہ یہ (یعنی اس طرح) ''دنبالہ گرد'' تھا۔ لفظ ''یہ'' کا زور بھی زبردست ہے۔ غضب کا شعر کہا ہے۔ لیکن فارسی میں میر اس مضمون کو اتنی خوبی سے نہ بیان کر سکے :

کس چہ داند غبار کیست کہ میر
گرد دنبال کارواں شدہ است

(اے میر! کسی کو کیا معلوم کہ کارواں کے پیچھے جو گرد بن گیا ہے، وہ کس کا غبار ہے؟)

$\frac{69}{3}$ اوپر کے شعر سے اس شعر کا ربط ظاہر ہے، خاص کر اُس شعر کا دوسرا مصرع اوپر والے شعر کی وضاحت کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ شعر زیرِ بحث کے مصرع اولیٰ میں صرف ونحو کے چابک دست استعمال کی وجہ سے دو معنی پیدا ہو گئے ہیں۔ مصرعے کی ایک نثر یوں ہوگی: ''ریگ بادیہ کا پشتہ ایک وقت کارواں تھا۔'' دوسری نثر یوں ہوگی: ''کارواں ایک وقت ریگ بادیہ کا پشتہ تھا۔'' لہٰذا جو آج کارواں ہے وہ کسی وقت خاک میں مل کر (اس دشت میں بھٹک کر، یا محض امتدادِ وقت کے ہاتھوں) اس بادیے میں ریگ کا ایک ٹیلہ بن جائے گا۔ یا آج جو کارواں گذر رہا ہے، وہ کسی وقت ریگ بادیہ کا ٹیلہ تھا۔ موت وحیات ایک چرخی ہے، ایک کے بطن سے ایک جنم لیتا ہے، دوسرے مصرعے میں تخیل ایک اور سمت جا نکلتی ہے۔ گرد باد کی بے قراری اور شوریدہ حالی دیکھ کر شاعر کو خیال آتا ہے کہ خاک میں اس قدر شوریدگی کہاں؟ یہ یقیناً کوئی بیاباں نورد تھا، جو اب خاک ہو کر گرد باد کی شکل میں تلاشِ منزل یا تلاشِ دوست میں مارا مارا پھرتا ہے۔ خوب شعر ہے۔ ''پشتہ'' اور ''ریگ بادیہ'' کے درمیان اضافت محذوف ہے۔ یہ فارسی میں عام ہے، لیکن اُردو میں میر اور غالب کے سوا کم لوگوں نے استعمال کیا ہے، علامہ شبلی نے مولانا روم پر اعتراض کیا ہے کہ اُنھوں نے کسرۂ اضافت جگہ جگہ حذف کر دیا ہے۔ شبلی نے اس کو ''ابغض المباحات'' (مباح چیزوں میں سب سے زیادہ ناپسندیدہ) کہا ہے، وہ یہ بھول گئے کہ قاعدے اور اُصول ہوا میں نہیں بنتے، بل کہ بڑے شعرا کے طریق اور عمل سے مستنبط کیے جاتے ہیں۔ اگر کوئی نقاد یا عروضی اپنی مرضی سے اُصول بنا بھی لے تو اُن کی کوئی وقعت نہیں ہوتی۔ جب ناصر خسرو، مولانا روم، خاقانی، انوری وغیرہ بڑے بڑے شعرا نے ایک بات روا رکھی ہے تو شبلی کا اُسے ''ابغض المباحات'' قرار دینا محض مکتبی بات ہے۔

ایک چیز سے دوسری چیز پیدا ہوتی ہے، خاص کر خاک سے انسان جنم لیتا ہے اور انسان پھر خاک ہو جاتا ہے، اس مضمون کو شاید خیام نے سب سے پہلے استعمال کیا، اور اگر سب سے پہلے نہیں تو سب سے زیادہ کثرت سے یقیناً خیام ہی نے استعمال کیا۔ $\frac{3}{2}$ میں ایک رباعی گذر چکی ہے جس میں انسان کی مٹی سے جام وسبو بننے کا ذکر ہے۔ مندرجہ ذیل رباعیوں میں اس مضمون کا وہ رُخ بیان ہوا ہے جو شعر زیرِ بحث سے قریب ہے :

جامے ست کہ عقل آفریں می زندش
صد بوسہ زمہر برجبیں می زندش
ایں کوزہ گر دہر چنیں جام لطیف
می سازد و باز بر زمیں می زندش

(ایک جام ہے، ایسا کہ عقل اس کو آفریں کہتی ہے اور محبت سے اس کی پیشانی پر سیکڑوں بوسے ثبت کرتی ہے۔ زمانے کا یہ کوزہ گر ایسا لطیف جام بناتا ہے اور پھر اُسے زمین پر پٹک دیتا ہے)

چوں ابر بہ نو روز رخ لالہ بہ شست برخیز و بہ جام بادہ کن عزم درست
کایں سبزہ کہ امروز تماشا گہ تست فردا از ہم خاک تو بر خواہد رست

(جب ابر نے نوروز میں لالے کا منھ دھو دیا تو اُٹھو اور جام مے کے ساتھ اپنی نیت اور ارادہ پکا کرو، کیوں کہ یہ سبزہ جو آج تمھاری تماشا گاہ ہے، کل کو تمھاری خاک سے اُگے گا۔)

لیکن خیام کے یہاں تقریباً ہمیشہ ایک مایوسی، اور اس مایوسی سے پیدا ہونے والی لذت کوشی یا سبق آموزی کا رجحان ہے۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں تقریباً ہمیشہ ایک طرح کا پندار ہے، یا محض خاموش مشاہدہ ہے اور قاری کو آزادی ہے کہ وہ اس سے سبق حاصل کرے، یا محض ایک رائے زنی سمجھے، یا مضمون کی تعبیر عشق کے تجربات کے حوالے سے کرے۔ ملاحظہ ہو ۳۸/۵ اور ۷۰/۱۔

(۷۰) (۱۲۸)

۲۱۵ گل یادگار چہرۂ خوباں ہے بے خبر مرغ چمن نشاں ہے کسو خوش زبان کا

۷۰/۱ اس شعر کا ربط ۶۹/۲ اور ۶۹/۳ سے ظاہر ہے۔ یہ مضمون، کہ جو پھول کھلتا ہے وہ کسی حسین کے خاک ہو جانے کے بعد بدلے میں کھلتا ہے، میر نے اور جگہ بھی بیان کیا ہے۔ غالب اور ناسخ نے اسے میر ہی سے مستعار لیا ہوگا:

ہر قطعۂ چمن پر ٹک گاڑ کر نظر کر بگڑیں ہزار شکلیں تب پھول یہ بنائے (میر، دیوانِ اول)
ہیں مستحیل خاک سے اجزائے نو خطاں کیا سہل ہے زمیں سے نکلنا نبات کا (میر، دیوانِ دوم)
ہو گئے دفن ہزاروں ہی گل اندام اس میں اس لیے خاک سے ہوتے ہیں گلستان پیدا (ناسخ)
سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں (غالب)

میر کے دیوانِ دوم والے شعر اور ناسخ و غالب کے شعروں پر میں نے ''تفہیم غالب'' میں تفصیل سے اظہار خیال کیا ہے۔ اعادے کا یہاں موقعہ نہیں، لیکن اس بات کی طرف اشارہ ضروری ہے کہ غالب کے انشائیہ انداز نے اُن کے شعر کو بہت بلند کر دیا ہے۔ ان کے دوسرے مصرعے میں ابہام بھی بہت لطیف ہے۔ غالب اور ناسخ کے شعروں میں ایک مزید نکتہ یہ ہے کہ گل اندامو ں (یعنی حسینوں) کی ہی خاک سے پھول اُگ سکتے ہیں۔ جہاں حسین دفن نہ ہوں وہاں پھول نہ اُگیں گے۔ لیکن زیر بحث شعر میں میر کی تخیل ایک اور راہ پر نکل گئی ہے، وہاں غالب اور ناسخ نہیں پہنچے ہیں۔ یعنی میر نے دوسرے مصرعے میں مرغ چمن کو بھی سمیٹ لیا ہے، کہ اگر مرغ چمن میں خوش نوائی ہے، تو اس وجہ سے کہ کوئی خوش زباں (شاعر، موسیقار) مر کر خاک ہوا ہے اور اُس کی خاک سے مرغ چمن کا خمیر اُٹھا ہے۔ ''خوش زبان'' میں نکتہ یہ بھی ہے کہ ممکن ہے کسی اور خوش زبان پرندے کی ہی خاک سے مرغ چمن کی تخلیق ہوئی ہو۔ یعنی امکان دونوں طرح کا ہے کہ کسی انسان کی خاک کام آئی ہو یا کسی پرندے کی۔ ''خوش بیان'' کہتے تو یہ بات نہ پیدا ہوتی۔ ممکن ہے ان سب اشعار پر خسرو کے اس شعر کا پرتو ہو:

اے گل چو آمدی بہ زمیں گو چگونہ اند
آں روے ہا کہ در تہ گرد فنا شدند

(اے پھول تو جو زمین کے اندر سے اُگا ہے تو بتا کہ وہ چہرے جو گرد فنا کے نیچے دب گئے، کس حال میں ہیں؟)

''بے خبر'' وغیرہ قسم کے فقرے عام طور پر بھرتی کے ہوتے ہیں، لیکن میرؔ کے شعر میں ''بے خبر'' بے حد کار آمد ہے، کیوں کہ لوگوں کو ایسی بات کی طرف متوجہ کرنا مقصود ہے جس سے وہ عام طور پر بے خبر رہتے ہیں۔ یعنی یہ کہ یہ پھول نہیں، یاد گار چہرۂ خوباں ہے۔ دونوں مصرعوں میں ''یادگار'' اور ''نشان'' کے بلیغ لفظ رکھ کر اس بات کی طرف بھی اشارہ کر دیا ہے کہ ممکن ہے یہ پھول اور یہ مرغ چمن حسینوں اور خوش زبانوں کی خاک سے نہ اُٹھے ہوں، بل کہ ان کی یادگار اور نشانی ہوں، یعنی خوب صورت لوگ اور خوش بیان لوگ (یا خوش زبان پرندے) تو اب دنیا سے اُٹھ گئے، یہی چند پھول اور چند مرغ چمن اُن کی یادگار ہیں۔ یادگار یا نشانی بھی دو معنی میں ہیں۔ ایک تو یہ کہ پھولوں کو دیکھ کر حسینوں کی یاد آتی ہے اور مرغ چمن کو دیکھ کر خوش زباں یاد آتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ پھول کا تعلق حسینوں سے تھا اور مرغ چمن کا خوش زبانوں سے۔ اب حسینوں اور خوش زبانوں کے چلے جانے کے بعد ہم پھول اور مرغ چمن کو دیکھتے ہیں تو اُن کے تعلق سے ہم حسینوں اور خوش زبانوں کو بھی یاد کر لیتے ہیں۔ اب ''بے خبر'' کی ایک اور معنویت ظاہر ہوتی ہے، کہ اے بے خبر تو اُن چیزوں کو بے جان یا حقیر سمجھتا ہے، حالاں کہ یہ حسینوں اور خوش زبانوں جیسی قیمتی اور قابل قدر و محبت چیزوں (بل کہ زندہ اور ذی روح لوگوں) کی یادگار ہیں۔ ''بے خبر'' کے ایک معنی یہ بھی ہیں کہ اسے ''گل'' صفت فرض کر لیں یعنی ''گل'' خود اس بات سے بے خبر ہے، لیکن حقیقت نفس الامری یہ ہے کہ گل محض گل نہیں بل کہ چہرۂ خوباں کی یادگار بھی ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔

(۷۱)

(۱۲۹)

کیا ہے خوں مرا پامال یہ سرخی نہ چھوٹے گی
اگر قاتل تو اپنے پاؤں سو پانی سے دھووے گا

۱/۱ اسی مضمون کو ایک اور پہلو سے (اور بالکل نئے پہلو سے) یوں بھی بیان کیا ہے:

جم گیا خوں کف قاتل پہ ترا میر زبس
ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے (دیوانِ اوّل)

شعر زیر بحث میں فریادی کا جلال ہے، اور مندرجہ بالا شعر میں معشوق کے نو عمر اور الھڑ پن کی وہ تصویر ہے کہ اُس کے سامنے ہزار غمزہ و ادا پھیکے معلوم ہوتے ہیں۔ شعر زیر بحث میں خونِ ناحق کے سر پر چڑھ کر بولنے اور مقتول کے جسمانی طور پر مجبور لیکن روحانی طور پر بالا دست ہونے کی طرف کنایہ بہت خوب ہے۔ ''سو بار پانی'' کے بجائے ''سو پانی'' بھی بہت عمدہ ہے، کیوں کہ اس سے ''سو طرح کا پانی'' بھی مراد لے سکتے ہیں، اور ''سو بار پانی'' بھی۔ ظاہر ہے کہ شعر عشقیہ ہے، لیکن چوں کہ انداز بیان میں غزل کی خاص تہ داری ہے، اس لیے شعر کا اطلاق خونِ ناحق کی کسی بھی صورت حال پر ہو سکتا ہے۔ پانی سے خون کا دھبا چھڑانے کا پیکر شیکسپئر کی یاد دلاتا ہے، جیسا کہ ''میک بیتھ'' میں لیڈی میک بیتھ کہتی ہے (ایکٹ پنجم، منظر اوّل)۔ ''ابھی تو خون کی مہک ویسی ہی ہے، ملک عرب کی تمام خوش بوئیں بھی اس چھوٹے سے ہاتھ کو پاک اور معطر نہ کر

سکیں گی۔"میر کے شعر میں ایک دو نکتے اور بھی ہیں۔"پامال" اور"پاؤں" میں رعایت ہے، اور"پامال" میں نکتہ یہ بھی ہے کہ قتل کرنا شاید کوئی جرم نہیں تھا، یا اگر تھا بھی تو اتنا سخت جرم نہیں تھا، قتل کر کے خون کو پاؤں تلے رگڑنا اصل ظلم تھا۔

(۷۲)

(۱۳۸)

آہ کے تئیں دل حیران و خفا کو سونپا میں نے یہ غنچۂ تصویر صبا کو سونپا

۷۲/۱ "خفا" کے اصل معنی دو ہیں، ایک مادے سے اس کے معنی ہیں۔"گلا گھٹ جانا" (لہٰذا" وہ جس کا گلا گھٹ جائے۔") دوسرے مادے سے اس کے معنی ہیں"پنہاں۔" اُردو میں یہ لفظ"ناراض، آزردہ" کے معنی میں مستعمل ہے۔ لیکن اوّل و دوّم معنی بھی کبھی کبھی نظر آجاتے ہیں، چناں چہ"گم نامی" یا"معروف نہ ہونا" کو"پردۂ خفا" میں ہونا کہتے ہیں۔ میر نے یہاں اس لفظ کو کچھ اس طرح استعمال کیا ہے کہ پہلے اور تیسرے معنی پوری طرح موجود ہیں، اور دوسرے معنی ("پنہاں") بھی کچھ بعید نہیں۔ مومن نے اپنے ایک شعر میں"خفا" کو تیسرے معنی میں اس طرح استعمال کیا ہے کہ پہلے معنی کا بھی فائدہ حاصل ہو گیا ہے:

نارسائی سے دم رُکے تو رُکے میں کسی سے خفا نہیں ہوتا

لیکن مومن کے یہاں میر کی سی معنی آفرینی نہیں۔ دل کو غنچے سے تشبیہ دیتے ہیں، کیوں کہ اس کی شکل غنچے کی سی ہوتی ہے، اور جس طرح غنچے کی پنکھڑیاں کسی ہوئی (گرفتہ) ہوتی ہیں، اُسی طرح دل بھی گرفتہ ہوتا ہے۔"حیران" اور"خفا" کہہ کر میر نے غنچے کی تشبیہ میں دو پہلو اور پیدا کیے۔ دل غنچے کی طرح خاموش ہے، خاموشی کے معنی ہیں حیرانی، یا گلا گھٹا ہوا ہونا۔ لیکن اس پر بھی بس نہ کر کے میر نے دل کو"غنچۂ تصویر" کہا، یعنی ایسا غنچہ جس کے کھلنے کی کوئی صورت ہی نہیں۔ پھر یہ بھی کہ تصویر تو پھر تصویر ہی ہوتی ہے، بے جان اور بے اصل۔ لہٰذا دل محض غنچہ نہیں، بل کہ غنچے کی تصویر ہے، اس کے کھلنے کا کوئی امکان نہیں، اس میں کوئی جان بھی نہیں، شاید یہ اصلی بھی نہیں ہے۔ محض تصویر ہے پھر غنچے کے بارے میں مشہور ہے کہ جب اُس کو ہوا لگتی ہے تو وہ کھلتا ہے۔ دل جس طرح کا غنچہ ہے اُس کے لیے آہِ سرد یا آہِ گرم ہی ہوا کا کام دے سکتی ہے۔ اس لیے دل کو آہ کے سپرد کر دیا ہے۔ دل، جو حیران ہے اور جس کا دم گھٹا ہوا ہے، اُس کو آہ سے وہی نسبت ہے جو غنچے کو صبا سے ہوتی ہے، صبا سے تو غنچہ کھل جاتا ہے، آہ شاید اتنا کرے کہ دل کا بوجھ کچھ ہلکا کر دے، یا اسے دم گھٹ کر مرنے سے بچالے۔"خفا" بہ معنی"پنہاں" اس لیے مناسب ہے کہ جب تک آہ نہ کی تھی، دل کا حال کسی پر ظاہر نہ تھا، گویا دل پردۂ خفا میں تھا۔ خوب شعر ہے۔

(۷۳)

(۱۳۹)

خدا کو کام تو سونپے ہیں میں نے سب لیکن رہے ہے خوف مجھے واں کی بے نیازی کا

۷۳/۱ عربی کی کہاوت ہے: افوض امری بامراللّٰہ پر مبنی (میں اپنے کام اللہ کے حکم یا مرضی کے سپرد کرتا ہوں۔) اس سے فائدہ اُٹھا کر اور اللہ کے اسم صفت"صمد" (بے نیاز) کے حوالے سے نیا مضمون پیدا کیا ہے۔ فضل الرحمٰن کا کہنا ہے کہ

''صمد'' کے لغوی معنی ہیں ''سخت پتھر، جس میں پانی نفوذ نہ کر سکے۔'' ممکن ہے میر کے ذہن میں یہ معنی رہے ہوں، کیوں کہ اسمِ صفت کے طور پر ''صمد'' کے معنی ہیں ''وہ جسے کسی کی ضرورت نہ ہو، جو ہر طرح کے لوث سے پاک ہو۔'' لیکن اگر لغوی معنی سامنے ہوں تو ''بے نیاز'' سے مراد ایسی ہستی بھی ہو سکتی ہے جسے کسی سے کوئی لگاؤ نہ ہو۔ کوئی پروانہ ہو۔ لفظ ''واں'' کمالِ بلاغت سے صرف ہوا ہے۔ کہ اللہ تعالیٰ کو براہِ راست بے پروا بھی نہیں کہا اور اپنی تشکیک کا بھی اظہار کر دیا۔ شعر میں عجب طرح کی قلندرانہ شوخی اور طنز ہے۔ ایسا شعر کم ہی ہوتا ہے۔ اگر کسی کو یہ خیال ہو کہ خدا کی بے نیازی کو یہ معنی پہنانا شرعی اعتبار سے اچھا نہیں۔ تو جواب میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ میر نے تو معشوق مجازی کو بھی اسی معنی میں ''صمد'' کہا ہے:

عشق صمد میں جان چلی وہ چاہت کا ارمان گیا ۔۔۔ تازہ کیا پیمان صنم سے دین گیا آرام گیا (دیوانِ پنجم)

شعر زیرِ بحث میں ''واں'' کا لفظ بڑے محاورے کا لفظ ہے۔ اور طنز کو بھی مستحکم کر رہا ہے، جیسے کوئی شخص کسی اور شخص یا ادارے کے بارے میں اظہارِ خیال یوں کرے کہ ''وہاں کا حال کیا پوچھتے ہو............'' ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ بے نیازی کے خوف کے باوجود اپنے سب کام اللہ ہی کو سونپے ہیں، یعنی کسی اور کو اتنا بھی قابلِ اعتبار نہیں پاتے۔ ملاحظہ ہو ۱۴۴/۱۔

(۷۴)

(۱۴۱)

خون کم کر اب کہ کشتوں کے تو پشتے لگ گئے ۔۔۔ قتل کرتے کرتے تیرے تئیں جنوں ہو جائے گا

۷۴/۱ یہ شعر بھی شیکسپیئر کی یاد دلاتا ہے۔ ''میک بیتھ''، ایکٹ پنجم، منظر دوم):

''کچھ لوگ کہتے ہیں وہ پاگل ہو گیا ہے، جو لوگ اُس سے اتنی نفرت نہیں کرتے، وہ اُس کی حرکتوں کو شجاعانہ غصہ و خروش کہتے ہیں۔ لیکن اتنی بات یقینی ہے کہ وہ اپنی راہ اختلال کو عنانِ قانون سے باندھے رہنے سے قاصر ہے۔''

عاشق کا جنون تو عام بات ہے، لیکن معشوق کا جنون، اور وہ بھی کثرتِ خوں ریزی کی بنا پر، دل کو دہلانے اور ہوش کو پراگندہ کرنے والی چیز ہے۔ معشوق کو شوقِ قتال تو ہوتا ہی ہے، لیکن وہ اپنے ہوش و حواس کبھی نہیں کھوتا، بل کہ یہ دوسرے ہی ہوتے ہیں جو اُس کو دیکھ کر عقل و ہوش کھو بیٹھتے ہیں۔ معشوق خود تو تمکین یا بے پروائی کی تصویر ہوتا ہے۔ اگر اُسے جنون ہو جائے تو کیا قیامت برپا ہوگی! ظاہر ہے کہ میک بیتھ (Macbath) کی طرح اُس کی راہ اختلال پر بھی عنانِ ہوش و قانون کی روک نہ ہوگی۔ حسین، لیکن معشوق صفت مجنوں کا تصور واقعی بڑا بھیانک ہے۔ پھر نکتہ یہ بھی ہے کہ مرنے والوں پر کوئی رنج نہیں ہے، اور نہ آئندہ موتوں کو بچانے کا کوئی خیال ہے، خیال ہے تو صرف یہ کہ معشوق کو کہیں جنون نہ ہو جائے، اس لیے اسے مزید قتال سے باز رکھنا چاہیے۔ بہت خوب شعر کہا ہے۔

(۷۵)

(۱۴۴)

۲۲۰ آہ سحر نے شورشِ دل کو مٹا دیا ۔۔۔ اس باؤ نے ہمیں تو دیا سا بجھا دیا

تھی لاگ اُس کی تیغ کو ہم سے سو عشق نے دونوں کو معرکے میں گلے سے ملا دیا

آوارگانِ عشق کا پوچھا جو مَیں نشاں مشتِ غبار لے کے صبا نے اُڑا دیا

گویا محاسبہ مجھے دینا تھا عشق کا اس طور دل سی چیز کو مَیں نے لگا دیا

اُن نے تو تیغ کھینچی تھی پر جی چلا کے میر ہم نے بھی ایک دام میں تماشا دکھا دیا

۷۵/۱ اس زمین میں جرأت نے بھی اچھی غزل کہی ہے، لیکن چوں کہ اُن کا دماغ میر کے مقابلے میں بہت چھوٹا ہے، اس لیے وہ سامنے کے مضامین پر اکتفا کر گئے ہیں، چناں چہ اُن کا مطلع ہے:

کیسا پیام آکے یہ تو نے صبا دیا مثلِ چراغِ صبح جو دل کو بجھا دیا

''دیا'' اور ''چراغ'' کی رعایت اور ''صبا'' اور ''چراغِ صبح'' کی مناسبت جرأت کے یہاں موجود ہے، لیکن میر نے ان رعایتوں سے اور ہی کام لیا ہے۔ رات بھر نالہ کرتے رہے لیکن کچھ نہ ہوا۔ صبح کی آہوں نے خدا جانے کیا ستم ڈھایا کہ سوزشِ دل ہی باقی نہ رہی۔ ایسا لگتا ہے کہ ہم چراغ تھے اور رات بھر جلنا ہی ہمارا مقدر تھا۔ لیکن ''دیا سا بجھا'' میں یہ کنایہ بھی ہے کہ زندگی ختم ہو گئی۔ سوزشِ دل اس لیے ختم ہوئی کہ عشق کا حوصلہ نہ رہا، یا شاید اس لیے کہ زندگی ہی باقی نہ رہی۔ دوسرے معنی کی روشنی میں رات بھر جاگ کر نالہ کرنے سے مراد تمام زندگی نالہ کرنا اور ''آہِ سحر'' سے مراد آخری وقت کی رنجیدگی بھی ہو سکتی ہے۔ ''آہِ سحر'' کو ''باد'' سے تشبیہ دے کر خود کو ''دیا'' کہنے میں دوہری معنویت ہے کیوں کہ صبح کو چراغ بجھا دیا جاتا ہے، اور ہوا سے بھی چراغ بجھ جاتا ہے۔ جب کہ جرأت کے یہاں صرف اکہری مناسبت ہے؛ ''دیا سا بجھا دیا'' میں ''دیا'' کی تکرار لطف دے رہی ہے۔

۷۵/۲ ''لاگ'' کے دو معنی ہیں: ''محبت، تعلق'' اور ''دشمنی''۔ غالب نے دونوں معنی سے خوب فائدہ اُٹھایا ہے:

لاگ ہو تو اُس کو ہم سمجھیں لگاؤ جب نہ ہو کچھ بھی تو دھوکا کھائیں کیا

لیکن دوسرے معنی اتنے ظاہر ہیں کہ شارحین نے پہلے معنی (محبت، تعلق) کو نظرانداز کر دیا ہے۔ میر نے کمالِ فن کا اظہار کرتے ہوئے دونوں معنی سے برابر کا فائدہ اُٹھایا ہے۔ ''محبت، تعلق'' کے اعتبار سے معنی یہ ہوئے کہ اُس کی تلوار کو ہم سے محبت تھی، اس لیے عشق نے جب معرکہ گرم کیا۔ (یعنی جب اپنا کام کیا) تو ہم دونوں چاہنے والوں کو گلے ملوا دیا۔ ''دشمنی'' کے اعتبار سے معنی یہ ہوئے کہ اُس کی تلوار ہماری دشمن تھی، لیکن عشق نے جنگ کی نوبت نہ آنے دی، اور ہم دونوں کو گلے ملوا دیا (یعنی ہماری صلح کرا دی۔) ''گلے سے ملا دیا'' کا صَرف بھی یہاں کس قدر خوب صورت ہے۔ تلوار گلے پر پڑتی ہے اور گلے کو کاٹتی ہے، اس بات کو گلے ملنا سے تعبیر کرنا اعلا درجے کی طباعی ہے۔ پھر اگر ''لاگ'' کے معنی ''محبت'' لیے جائیں تو دو نکتے اور بھی ہیں۔ ایک تو یہ کہ محبت اور دوستی کے بہانے گلے مل کر اُس کی تلوار نے ہمارا گلا کاٹا، اور دوسرا یہ کہ اس محبت کا تقاضا ہی یہ تھا کہ ہمارا گلا کٹتا۔ کیوں کہ عاشق کے لیے اس سے بڑھ کر بات کیا ہوگی کہ وہ معشوق کے ہاتھوں مارا جائے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ تلوار کا کام ہی گلا کاٹنا ہے۔ ایسے سے عشق کرنے کا انجام اور کیا ہوگا جیسا کہ سعدی نے کہا ہے:

نیش عقرب نہ از پے کین است
مقتضائے طبیعتش این است

(بچھو کا ڈنک مارنا کسی کینہ توزی کے باعث نہیں۔ یہ تو اُس کے مزاج کے تقاضے کی بنا پر ہے۔)

اسی طرح، تلوار سے عشق کریں گے تو گلا کٹے گا ہی، خوب شعر ہے۔ داغؔ نے میرؔ کے مضمون کو ہلکا کر کے لیکن برجستگی کے ساتھ باندھا ہے:

اس طرح دشمن جاں سے نہیں ملتا کوئی کیا لپٹ کر ترے خنجر سے گلو ملتا ہے

۵/۴ اس قافیے میں اس مضمون کو جرأتؔ نے بھی کسی حد تک برتا ہے:

کیا دشمنی تھی تجھ کو صبا اس گلی سے جو اکثر مرا غبار بھی تو نے اڑا دیا

لیکن میرؔ کے شعر میں دنیا ہی اور ہے۔ صبا کا مشتِ غبار لے کر اُڑا دینا میرؔ نے ایک اور جگہ بھی باندھا ہے:

انتہا شوق کی دل کے جو صبا سے پوچھی اک کفِ خاک کو لے اُن نے پریشان کیا (دیوانِ سوم)

یہاں مضمون دوسرا ہے، اور صبا سے استفسار بھی محض تصنع ہے، اس کے برخلاف، شعرِ زیرِ بحث میں استفسار بامعنی ہے، کیوں کہ آوارگانِ عشق کا نشان صبا سے پوچھنا، جو کوچہ کوچہ پھرتی ہے، برمحل ہے۔ جرأتؔ کے شعر میں مضمون کا صرف ایک پہلو ہے کہ صبا کو آوارگانِ عشق سے کچھ دشمنی سی ہے جو وہ ان کی خاک کو بھی برقرار نہیں رہنے دیتی۔ میرؔ کے یہاں اس کے علاوہ بھی کئی پہلو ہیں۔ (۱) آوارگانِ عشق کا انجام محض ایک مشتِ غبار ہے۔ (۲) آوارگانِ عشق اسی طرح بے نام ونشان ہیں جس طرح مشتِ غبار بے نام ونشان ہوتی ہے۔ (۳) آوارگانِ عشق کی حقیقت بس ایک مشتِ غبار ہے، کائنات کے وسیع وعظیم کارخانے میں ان کی کوئی وقعت نہیں۔ (۴) آوارگانِ عشق اس طرح آوارہ ہیں، جس طرح مشتِ غبار ہوتی ہے، اُنھیں کہیں قرار نہیں۔ (۵) صبا کو آوارگانِ عشق کی کوئی خبر نہیں (خاک خبر ہے، یعنی بالکل نہیں معلوم۔) (۶) آوارگانِ عشق پر کیا بیتی، صبا کو اس سے کوئی دل چسپی نہیں، وہ تو محض خاک اُڑاتی پھرتی ہے، یا وہ خود ہی خاک اُڑاتی پھرتی ہے۔ اسے دوسروں کی خاک سے کیا غرض؟ (۷) جب میں نے آوارگانِ عشق کا نشان پوچھا تو صبا نے میرے منھ پر خاک اُڑا دی۔ گویا یہ کہا کہ تمھارا یہ مرتبہ نہیں کہ تم اُن کے بارے میں پوچھو۔ (۸) صبا کو اس قدر غم ہے کہ وہ خاک اُڑا رہی ہے۔ (۹) یہ ضروری نہیں کہ استفسار صبا سے کیا گیا ہو۔ ممکن ہے سوال کسی اور سے پوچھا ہو، یا متکلم نے اپنے آپ سے پوچھا ہو کہ وہ آوارگانِ عشق کہاں گئے یا کیا ہوئے۔ اور کسی طرف سے تو جواب نہ ملا، صبا نے مشتِ غبار اُڑا کر جواب دے دیا۔ شعر کیا ہے۔ ترشا ہوا نگینہ ہے۔ جس سے ہر طرف روشنی پھوٹ رہی ہے۔

ممکن ہے خود کو ہوا کے ہاتھوں میں خاکِ راہ فرض کرنے کا مضمون میرؔ نے حافظؔ سے لیا ہو:

دل من در ہوس روے تو اے مونس جاں
خاک راہیست کہ در دست نسیم اُفتاد است

(اے مونسِ جان، تیرے چہرے کی ہوس میں میرا دل خاکِ راہ کی طرح ہو گیا ہے جو بادِ نسیم کے ہاتھ پڑ گئی ہو۔)

حافظ کے شعر میں مصرعِ ثانی کی بلاغت اور ڈرامائیت دونوں لائق تعریف ہیں۔ لیکن میر کے یہاں ڈراما بھی ہے اور بیانیہ بھی اور پورا افسانہ بھی جس میں کئی کردار ہیں اور معنی کی فراوانی الگ۔ میر کا شعر حافظ سے بدر جہا بلند ہے۔

۷/۵ "دل سی چیز" کی بلاغت قابلِ داد ہے، یعنی دل کا قیمتی اور محبوب چیز ہونا بالکل ظاہر اور مسلّم بات ہے۔ اس کو ظاہر کرنے کے لیے کسی دلیل یا تفصیل کی ضرورت نہیں۔ محاسبہ دینے والا شخص یا تو وہ ہوتا ہے جسے کوئی حساب چکتا کرنا ہو، یا وہ جس کے حسابات کی جانچ پڑتال ہو رہی ہو، عشق کے کچھ مطالبات تھے، اُن کو پورا کرنے کے لیے دل جیسی قیمتی اور محبوب چیز کو میں نے لگا دیا، یعنی قربان کر دیا۔ ظاہر ہے سب لوگ تو ایسا کرتے نہیں، مجھ کو ایسا لگتا تھا کہ میں عشق کا محاسبہ دار ہوں، یا شاید جب عشق میرا احساب زندگی لے گا تو میں کسی نہ کسی طرح خائن ٹھہروں گا، اس لیے میں نے اپنا دل لگا دیا۔" اس طور" میں پُر لطف ابہام ہے، یعنی احساسِ ذمہ داری کی بنا پر ایسا کیا، یا دل پر جبر کر کے ایسا کیا، یا خوشی خوشی ایسا کیا، ظاہر ہے کہ "عشق" سے مراد وہ کائناتی حقیقت ہے جو وجہ تخلیق بھی ہے اور جو انسان کو انسان بناتی ہے۔ جیسا کہ میر نے اپنی مثنوی "شعلۂ عشق" میں کہا ہے:

محبت نے کاڑھا ہے ظلمت سے نور نہ ہوتی، محبت نہ ہوتا ظہور
محبت مسبب محبت سبب محبت سے آتے ہیں کار عجب

ایسی حقیقت کا محاسبہ دینے کا احساس رکھنے والا شخص انسانیت کے معمولی درجے پر فائز نہیں ہو سکتا۔ شعر میں میر کا مخصوص الم ناک وقار اور خاموش طنطنہ ہے۔ خوب شعر کہا ہے "لگا دیا" کا محاورہ "محاسبہ" کے ساتھ خوب لطف دے رہا ہے، کیوں کہ کاروبار میں روپیہ لگانا بھی بولتے ہیں۔ اور حساب کا سوال حل کرنے کو بھی "سوال لگانا" کہتے ہیں۔" حساب لگانا" بھی محاورہ ہے" داؤں پر لگانا" بھی "محاسبہ" سے ربط رکھتا ہے۔

۷/۵ تلوار کے لیے بھی "چلنا" اور "چلانا" استعمال کرتے ہیں، معشوق نے تلوار کھینچی ہی تھی کہ میں نے تلوار کی طرح اپنا جی چلا دیا۔ "جی چلانا" کے دو معنی ہیں: "دل سے چاہنا" اور "ہمت اور بہادری دکھانا" دونوں معنی یہاں بہت خوب اور مناسب ہیں۔ "تیغ" اور "دم" میں ضلع کا لطف ہے۔ "تماشا" بھی تیغ کھینچنے کے ضلع کا لفظ ہے، کیوں کہ تلوار کھینچنا اور لوگوں کا قتل ہونا تماشے کی چیزیں ہیں۔ یعنی لوگ اُنھیں دیکھنے کے لیے جمع ہوتے ہیں۔ اور مرنا خود بھی ایک تماشا ہے، جیسا کہ مومن نے کہا ہے:

کیا تم نے قتل جہاں اک نظر میں کسی نے نہ دیکھا تماشا کسی کا

"تماشا دکھا دیا" سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ہم نے ہمت اور بہادری سے اپنا سر کٹا کر ایک تماشا کر دیا، کہ دیکھو جان یوں نثار کرتے ہیں۔ "ایک دم میں" کی معنویت اب اور ہی کچھ ہو گئی۔ یعنی ہم نے ذرا سی دیر میں، بس ایک لمحے میں، اپنے مرنے کا تماشا دکھا دیا، کوئی لیت ولعل نہ کی، یا ہم نے ایک لمحے میں تماشا دکھایا، جب کہ معشوق کی تلوار کا کھنچنا طول امل رکھتا ہے۔ معلوم نہیں وہ قتل کرنے پر مائل ہو کہ نہ ہو، معلوم نہیں ہمیں وہ اس قابل سمجھے کہ نہ سمجھے۔ ان سب باتوں کے طے ہونے میں دیر ہو سکتی ہے۔ لیکن ہم نے تو اپنا تماشا ایک دم میں، بہت جلد، یا اچانک دکھا دیا۔

دیوانِ دوم

ردیف الف

(۷۶) (۶۶۷)

۲۲۵ لذت سے نہیں خالی جانوں کا کھپا جانا — کب خضر و مسیحا نے مرنے کا مزا جانا

کب بندگی میری سی بندہ کرے گا کوئی — جانے ہے خدا اس کو میں تجھ کو خدا جانا

گردن کشی کیا حاصل مانند بگولے کے — اس دشت میں سر گاڑے جوں سیل چلا جانا — ا=کلمۂ تاکید

اے شورِ قیامت ہم سوتے ہی نہ رہ جاویں — اس راہ سے نکلے تو ہم کو بھی جگا جانا

کب میر بسر آئے تم ویسے فریبی سے — دل کو تو لگا بیٹھے لیکن نہ لگا جانا — (کسی سے) بسر آنا=کسی پر قابو پانا

۷۶/۱ اس مضمون کو شاہ حاتم نے بڑی بلاغت سے ادا کیا ہے۔

فقیروں سے سنا ہے ہم نے حاتم — مزا جینے کا مر جانے میں دیکھا

غالب نے حسب معمول تخیلاتی استدلال کو بروے کار لا کر ایک نیا پہلو پیدا کر دیا ہے۔

ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا — نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

لیکن میر نے ''لذت'' کا لفظ خوب رکھ دیا ہے۔ اور ''جانوں کا کھپا جانا'' کہہ کر یہ کنایہ بھی قائم کر دیا ہے کہ بات دراصل عشق میں جان کھپانے کی ہے، معمولی طور پر مر جانے کی نہیں۔ پھر خضر اور مسیحا کو ان کی تمام عظمت اور تقدس کے باوجود معمولی انسانوں سے کم دکھایا ہے، کیوں کہ وہ ایک ایسے لطف سے محروم ہیں جو حقیر ترین انسانوں کو بھی نصیب ہے۔ پہلے مصرعے کے خبریہ انداز کے بعد دوسرے مصرعے کا انشائیہ انداز پُر زور ہے، اور تضاد کے لطف سے خالی نہیں۔ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے۔ اس مضمون کو میر نے اور جگہ بھی برتا ہے، لیکن وہ صفائی اور نزاکت نہیں آ پائی جو شعر زیر بحث میں ہے۔

مستہلک اس کے عشق کے جانیں ہیں قدر مرگ — عیسیٰ و خضر کو ہے مزا کب وفات کا — (دیوانِ دوم)

اپنے تئیں بھی کھانا خالی نہیں لذت سے — کیا جانے ہوس پیشہ چکھے تو مزہ جانے — (دیوانِ دوم)

''کھپانا'' کے ایک معنی ''بھرنا'' بھی ہیں۔ اس اعتبار سے ''خالی'' اور ''کھپا جانا'' میں ضلع کا لطف بھی ہے۔

۶/۲ خدا کو خدا ماننے کے ثبوت میں خود خدا کی گواہی پیش کرنا لطف سے خالی نہیں۔ ''بندہ'' کا لفظ بھی نہایت بلیغ ہے، کیوں کہ اس میں اشارہ یہ ہے کہ میں ہوں تو خدا ہی کا بندہ، لیکن اپنا خدا معشوق کو سمجھتا ہوں۔ پہلے مصرعے میں ''بندگی'' اور ''بندہ'' اور دوسرے مصرعے میں ''جانے'' اور ''جانا'' کی مناسبتیں بھی بہت خوب ہیں۔ ''بندہ'' بہ معنی ''شخص'' اور بندہ بہ معنی ''غلام'' بھی مناسب ہیں۔

۶/۳ ردیف میں ''نا'' کا استعمال بہت خوب ہے۔ روزمرہ کے استعمال میں میر جیسی برجستگی شاید ہی کسی کو نصیب ہوئی ہو۔ پھر پورے شعر میں تشبیہ اور پیکر کس خوبی سے دست و گریباں ہوئے ہیں، بگولا اونچا اُٹھتا ہے، اس لیے اس کو ''گردن اُٹھانے والا'' (یعنی ''مغرور'') کہا۔ پانی زمین سے لگا چلتا ہے۔ اس لیے اس کو ''سر گاڑے'' بتایا۔ پھر لطف یہ کہ تباہی اور اثر انگیزی میں سیلاب کا مرتبہ بگولے سے کہیں زیادہ بلند ہے۔ بگولا گذر جائے تو اُس کا کوئی نشان باقی نہیں رہتا اور نہ بگولے میں اتنی وسعت اور طوالت ہوتی ہے جتنی سیلاب میں ہوتی ہے، سیلاب گذر جائے تو بھی اُس کے آثار باقی رہتے ہیں، ''دشت'' سے ''دشتِ حیات'' بھی مراد لے سکتے ہیں اور ''دشتِ عشق'' بھی۔ میر نے اس مضمون کو کئی بار ادا کیا ہے۔

دیکھیں پیش آوے ہے کیا عشق میں اب تو جوں سیل	ہم بھی اس راہ میں سر گاڑے چلے جاتے ہیں	(دیوانِ دوم)

دیکھ سیلاب اس بیاباں کا	کیسا سر کو جھکائے جاتا ہے	(دیوانِ دوم)

پست و بلند دیکھیں کیا میر پیش آئے	اس دشت سے ہم اب تو سیلاب سے چلے ہیں	(دیوانِ سوم)

۶/۴ اس سے ملتا جلتا مضمون غزالی مشہدی اس خوبی سے بیان کر گیا ہے کہ میر کا شعر اُس کے نزدیک بھی نہیں پہنچتا:

شورے شدہ از خواب عدم چشم کشودیم
دیدیم کہ باقی ست شب فتنہ غنودیم

(ایک شور اُٹھا، ہم نے خواب عدم سے آنکھ کھولی، لیکن دیکھا کہ ابھی شب فتنہ باقی ہے تو ہم پھر سو گئے۔)

لیکن میر کے شعر میں بھی ایک بات ہے۔ موت کی نیند اتنی گہری ہے کہ قیامت از خود ہمیں جگانے کے لیے کافی نہیں۔ اس کو یاد دہانی کرانا ضروری ہے کہ جب ہماری قبر پر سے گذرنا تو ہم کو خاص کر کے جگا دینا۔ انداز کچھ ایسا ہے کہ معلوم ہوتا ہے موت کی نیند ہم نے خود اختیار کی ہے۔ کیوں کہ اگر موت اس طرح آئی ہوتی جس طرح سب کو آتی ہے، تو سب کی طرح ہم بھی قیامت کے دن خود بہ خود جاگ اُٹھتے۔ اب سوال یہ ہے کہ اگر خود سے سوئے ہیں تو دوبارہ جاگنے کی اتنی فکر کیوں ہے؟ ممکن ہے یہ اس وجہ سے ہو کہ معشوق نے دیدار یا وصال کا وعدہ قیامت پر اُٹھا رکھا تو ہم نے بھی مرنے کی ٹھان لی، کہ اب زندہ رہنے کی کیا ضرورت ہے؟ پھر سوال یہ ہے کہ اگر ایسا ہے تو نیند اتنی گہری کیوں رکھی کہ قیامت کے دن بھی بیدار ہونے میں شک ہو؟ اس کا جواب یہ ممکن ہے کہ اگر اتنی گہری نیند نہ سوتے تو قیامت سے پہلے ہی جاگ اُٹھنے کا امکان تھا، اور یہ بات پہلے ہی طے ہو چکی ہے کہ جب معشوق کا دیدار قیامت کے پہلے نہ ہوگا تو اس دنیا میں رہنا غیر ضروری اور بے فائدہ ہے، اس لیے اس بات کا امکان کیوں باقی رکھیں کہ دنیا میں دوبارہ آنا ہو سکے۔ کیفیت کا شعر اسے کہتے ہیں۔ یعنی ایسا شعر جس میں معنی بہت زیادہ نہ ہوں، یا فوراً واضح نہ ہوں، لیکن پورے شعر میں ایسی فضا یا ایسا لہجہ ہو کہ شعر فوراً متاثر

یا متوجہ کرے۔ غزالیؔ مشہدی کا شعر مضمون آفرینی کی اچھی مثال ہے۔ مضمون آفرینی سے مراد یہ ہے کہ کسی مانوس مضمون میں کوئی نیا پہلو پیدا کرنا، یا اُسے اس طرح بیان کرنا کہ مضمون میں وسعت پیدا ہو جائے۔ اس کے برخلاف، معنی آفرینی سے مراد یہ ہے کہ الفاظ کو اس طرح برتنا کہ کوئی نئے معنی پیدا ہو جائیں یا تہ دار بات کہنا، یا مضمون کو اس طرح بیان کرنا کہ اُس میں کئی پہلو آ جائیں۔

دردؔ نے ایک شعر میں غزالیؔ مشہدی اور میرؔ دونوں سے ملتا جلتا مضمون باندھا ہے۔ لیکن اُنھوں نے اپنی راہ الگ نکال کر مضمون آفرینی کا حق ادا کر دیا ہے:

اے شورِ قیامت رہ اودھر ہی میں کہتا ہوں چونکے نہ ابھی یاں سے کوئی سر شوریدہ

دردؔ کے شعر میں شورِ قیامت سے تخاطب خوب ہے۔ پھر مضمون میں تازگی یہ ہے کہ شوریدہ سر لوگ سو رہے ہیں، اُن کو جگانا قیامت اور اہلِ قیامت کے لیے بھی دردِ سر ہے، اور خود اُن شوریدہ سروں کے حق میں بھی اچھا نہیں۔ ان بے چاروں کو مر کر ہی سکون نصیب ہوا ہے، اب اُنھیں جاگنے کا تصدیعہ کیوں دوبارہ اُٹھانے دیا جائے۔

$\frac{۷۶}{۵}$ ''بسر آنا'' کے ایک معنی ''انجام کو پہنچنا'' بھی ہیں۔ اگر مصرعِ اولیٰ کی نثر یوں کی جائے کہ ''میرؔ تم ویسے فریبی سے کب بسر آئے؟'' تو مطلب یہ ہوگا کہ ''میرؔ، تم اس جیسے فریبی پر کب قابو پا سکتے ہو؟'' لیکن اگر نثر یوں کی جائے کہ مصرعِ اولیٰ کا دوسرا ٹکڑا (''تم ویسے فریبی سے'') مصرعِ ثانی سے متعلق کر دیا جائے تو نثر یوں ہوگی: ''میرؔ کب بسر آئے؟ تم ویسے فریبی سے دل کو تو لگا بیٹھے، لیکن (اس کو) نہ لگا (ہوا) جانا''۔ اس صورت میں مفہوم یہ ہوگا کہ ''میرؔ تم بھلا انجام کو کب پہنچو گے (تمھارے کام کب پورے ہوں گے؟) تم تو اتنے بھولے بھالے ہو کہ تم اس جیسے فریبی سے دل لگا بیٹھے، لیکن پھر بھی یہ نہ جان سکے کہ تمھارا دل لگ گیا ہے۔'' دونوں صورتوں میں مصرعِ ثانی کا مضمون بہت خوب صورت ہے۔ کہ دل ہار دیا ہے لیکن معشوق نے اس درجہ ہوشیاری سے دل لیا ہے کہ ابھی میرؔ کو خبر بھی نہیں ہوئی ہے، یہ عشق کے ایک معاملے کا نہایت نازک مشاہدہ ہے۔ شعر میں قافیہ بھی بہت خوب بندھا ہے اور روزمرہ پر میرؔ کی مہارت پر دال ہے۔ ''لگا جانا'' کا ایک مفہوم ''لگانے کا طریقہ جاننا'' بھی ہے۔ اس صورت میں معنی یہ ہوئے کہ تم نے عشق کر تو ڈالا، یعنی دل ہار تو بیٹھے، لیکن تمھیں عشق کا طریقہ ابھی تک نہ آیا، خدا معلوم تمھارا انجام کیا ہوگا۔ خوب شعر کہا ہے۔ اس طرزِ تکلم کے اور اشعار بھی ہیں (یعنی جن میں شاعر اپنے آپ سے بات کرتا ہے یا کوئی اور شخص شاعر سے بات کرتا ہے)۔ ملاحظہ ہو $\frac{۷}{۴}$، $\frac{۳۹}{۳}$ وغیرہ۔

(۷۷)

(۶۶۸)

۲۳۰ کچھ گُل سے ہیں شگفتہ کچھ سرو سے ہیں قد کش اُس کے خیال میں ہم دیکھے ہیں خواب کیا کیا

$\frac{۷۷}{۱}$ اکثر لوگوں کو گمان ہے کہ مبہم شعر صرف وہی شعر ہوتے ہیں جن میں کوئی پیچیدہ بات کہی گئی ہو۔ واقعہ یہ ہے کہ ابہام کا بنیادی تعلق اندازِ بیان سے ہے، نہ کہ اس بات سے، جو بیان کی جا رہی ہے۔ شعرِ زیرِ بحث میں ''سے'' اور ''ہم دیکھیں ہیں'' جیسے سادہ الفاظ نے پُر لطف ابہام پیدا کر دیا ہے۔ ایک معنی تو یہ ہیں کہ ہم اُس کے خیال میں گم ہیں اور کیا کیا

خواب دیکھتے ہیں۔ کچھ خواب گل کی طرح شگفتہ ہیں اور کچھ خواب سرو کی طرح اُونچے اور سیدھے قد والے ہیں۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ کچھ خواب گل سے (زیادہ) شگفتہ اور کچھ خواب سرو سے (زیادہ) اُونچے اور سیدھے قد والے ہیں۔ (یعنی ''سے'' یہاں مشابہت کے لیے نہیں، بل کہ تقابل کے لیے ہے، جیسے کوئی کہے: ''تم فلاں سے خوب صورت ہو'' یعنی ''تم فلاں سے زیادہ خوب صورت ہو۔'') تیسرے معنی یہ ہیں کہ اُس کے خیال میں گم، ہم طرح طرح کے خواب دیکھتے ہیں، اور ان خوابوں کی لذت اور انبساط کے باعث ہم کچھ تو (یعنی تھوڑے، بہت) گل کی طرح شگفتہ اور کچھ (یعنی تھوڑے بہت) سرو کی طرح اُونچے اور سیدھے قد والے ہو گئے ہیں۔ واضح رہے کہ جس طرح پھول کا حُسن یہ ہے کہ وہ شگفتہ ہو، اُسی طرح سرو کا حُسن یہ ہے کہ وہ اُونچا اور سیدھے قد کا ہو۔ پھر مناسبتوں کا اہتمام دیکھیے: معشوق پھول بھی ہے اور سرو بھی۔ یعنی چہرے کی خوب صورتی اور نزاکت اور تر و تازگی کی بنا پر اُس کو پھول کہتے ہیں اور قد کی شادابی اور حُسن کی بنا پر اُس کو سرو کہتے ہیں۔ لہٰذا معشوق کے خیال میں گم ہو کر جو خواب دیکھے جائیں وہ گل اور سرو کی طرح یا اُس سے بڑھ کر تو ہوں گے ہی، اور خواب دیکھنے والا بھی گل اور سرو کا ہم سر ہو گا۔ پھر ''خیال'' اور ''خواب'' کی مناسبت ہے۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ عربی میں ''خیال'' کے معنی ''خواب'' (Dream) ہوتے ہیں۔ مزید لطف یہ ہے کہ پہلے مصرعے کا انداز خبریہ ہے اور دوسرے کا انشائیہ۔ کوئی ایسے شعر کہے تب خدائے سخن ہونے کا دعوا کرے۔

آخری نکتہ یہ ہے کہ معشوق کے خیال میں ہم جو بھی خواب دیکھتے ہیں وہ اپنی دل کشی اور جاذبیت میں خود معشوق کی برابری نہیں کر سکتے، ان کا حُسن گل اور سرو کے پیرائے میں تو بیان ہو سکتا ہے۔ انسانی پیرائے میں نہیں۔

(۷۸) (۲۶۹)

شاید کباب کر کر کھایا کبوتر اُن نے — نامہ اُڑا پھرے ہے اُس کی گلی میں پر سا

۷۸/۱ پہلے مصرعے میں ''اُن'' اور دوسرے مصرعے میں ''اُس'' کو شتر گربہ نہ سمجھنا چاہیے۔ دونوں مصرعوں میں بہ آسانی ''اُن'' یا ''اُس'' ہو سکتا تھا۔ دراصل میر کے زمانے میں ''اُن'' کو ''اُس'' کے معنی میں بھی استعمال کرتے تھے۔ شعر زیرِ بحث میر کی اُس ذہنی کیفیت کا اچھا اظہار ہے جب وہ اپنے آپ پر، یا اپنی بدنصیبی پر، انتہائی بے دردی سے ہنستے تھے۔ معشوق کے نام کوئی خط بھیجے، اور معشوق اس قدر لاتعلق اور آمادہ تمسخر ہو کہ کبوتر کو تو ذبح کر کے کھا جائے، اور خط کو ہوا میں اُڑا دے، تو یہ ایسی صورتِ حال ہے جس پر دشمن تو ہنس سکتے ہیں، لیکن خود جس پر گذرتی ہے وہ ایسی بات کو چھپانا ہی پسند کرتا ہے۔ یہاں میر خود ہی کہہ رہے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے۔ میرے نامہ بر کبوتر کا معشوق نے یہ حال کیا۔ خود یہ بات ہی کتنی مضحکہ انگیز ہے کہ جس کبوتر کے ذریعہ خط بھیجا جائے۔ یار لوگ اُسی کو حلال کر کے کھا جائیں۔ میر ہی جیسے شخص کو ایسی بات سوجھ سکتی تھی، کبوتر کے ذبح ہو جانے اور اپنے نامۂ شوق کو پر کی طرح اُڑتا سمجھنے میں مناسبت بھی خوب ہے۔ اور لطف یہ ہے کہ اگر خط معشوق کی گلی میں پر کی طرح اُڑتا پھر رہا ہے تو اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ کبوتر واقعی حلال ہو گیا۔ لیکن چوں کہ معشوق کے یہاں اپنی بے وقعتی اور ناقدری کا احساس پہلے ہی سے ہے، اس لیے ہوا کے ہاتھوں اُلٹتے پلٹتے ہوئے خط کو دیکھ کر پر کا خیال آنا،

اور پر کے اعتبار سے یہ خیال آنا کہ معشوق نے کبوتر کو ذبح کر دیا ہوگا، یہ جتنا دل چسپ ہے، اُتنا ہی فطری بھی ہے۔ بالکل اسی مضمون کو میر نے دیوان ششم میں بھی ادا کیا ہے۔ اُن کی خوش طبعی آخر عمر تک برقرار رہی۔

سو نامہ بر کبوتر کر ذبح ان نے کھائے　　خط چاک اُڑے پھرے ہیں اُس کی گلی میں پر سے

اس سے ملتا جلتا مضمون واجد علی شاہ کے صاحب زادے لیکن معمولی شاعر ہزبر لکھنوی نے خوب ادا کیا ہے:

پری رو کو لکھا بھی نامہ ۱۰گر　　تو عنقا جہاں میں کبوتر ہوا

ہزبر لکھنوی کی درجنوں غزلیں احمد حسین قمر نے اپنی داستان ''ہومان نامہ'' میں نقل کی ہیں، لیکن اُن کا صرف یہی شعر، جس پر میر کا فیض ہے، کسی کام کا ہے۔ باقی سارا کلام بے کیف ہے۔ لیکن ہزبر کا یہ شعر بھی آتش سے براہِ راست مستعار ہے:

ایک دن پہنچا نہ دستِ یار تک مکتوب شوق　　طالع بد نے کبوتر کو بھی عنقا کر دیا

لیکن کبوتر کو بھون کر کباب بنانے میں جو لطف ہے وہ اُس کے عنقا ہونے میں کہاں؟ نامہ بر کبوتر کے عنقا ہونے کا مضمون شاید نظیری کا ایجاد کردہ ہے۔ کیا خوب کہتا ہے:

ایں رسم و راہ تازہ ز حرمان عہد ماست
عنقا بروزگار کسے نامہ بر نہ بود

(یہ تازہ رسم ہمارے عہد کی نامرادیوں میں سے ہے، ورنہ زمانے میں اس سے پہلے عنقا کس کا نامہ بر تھا؟)

میر نے عنقا کا مضمون ترک کر دیا ہے اور اپنی راہ نکال کر خود پر ہنسنے کی ایک جہت مزید شامل کر دی ہے۔ مرزا جان طپش کے یہاں ظرافت نہ ہونے کی وجہ سے یہی مضمون پھیکا رہ گیا ہے۔

حالِ دل برشتہ لے جائے کون اُس تک　　جو مرغ نامہ بر کو کر کر کباب کھاوے

(۷۹)

(۶۷۳)

پھر بعد میرے آج تلک سر نہیں بکا　　اک عمر سے کساد ہے بازارِ عشق کا　　کساد=ست

۷۹/۱ میر کے یہاں ایسے شعروں کی کمی نہیں جن میں اُن کے مزاج کی انانیت اور طبیعت کا طنطنہ جھلکتا ہے۔ اُن میں سے بہت سے شعر میر کے اچھے شعروں میں شمار کیے جانے کے لائق ہیں۔ لیکن اُن میں بھی یہ شعر ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔ جس لہجے میں شعر ادا ہوا ہے اُس کی مثال غالب کے یہاں بھی نہ ملے گی۔ اپنے اُوپر فخر، اپنی بے مثال انفرادیت کا احساس، اپنی سرفروشی پر اعتماد، ان چیزوں کے ساتھ ساتھ لہجے میں ایک طرح کی طمانیت بھی ہے، کہ میں نے وہ کام کر ڈالا جس کو کرنے کا ایک میں ہی اہل تھا، اور جس کو کر کے میری زندگی کسی قابل بنی۔ پھر اس شعر میں کئی پہلو بھی ہیں۔ سر اس لیے نہیں بکا کہ کسی کا سر شاید اس قابل نہیں تھا، یا شاید اس لیے کہ کوئی خریدنے والے ہی نہ رہے۔ یا شاید اس لیے کہ کوئی سرفروش ہی نہ رہا۔ پھر یہ نکتہ ہے کہ ''سرفروش'' کے لغوی معنی ہیں ''سر بیچنے والا'' لیکن محاورے میں اس کے معنی ہیں ''جان دینے والا، جان

دینے پر آمادہ'' اور یہی معنی متداول بھی ہیں۔ لہٰذا ''کوئی سر نہیں بکا'' کے معنی ہوئے ''کسی نے جان نہ دی'' لہٰذا شعر زیرِ بحث میں ''سر نہیں بکا'' محض ایک مبالغہ آمیز علامتی بیان نہیں ہے۔ (علامتی بہ معنی Token) بل کہ واقعیت سے بھرپور ایک مشاہدہ بھی ہے، پھر ''سر نہیں بکا'' میں اندازِ بیان کا لطف قابلِ ذکر ہے۔ معمولی شاعر کہتا کہ ''ایک بھی سر نہیں بکا'' یا ''کسی کا سر نہیں بکا'' وغیرہ! یہاں صرف ''سر'' کہہ کر دو باتیں پیدا کی ہیں، ایک تو یہ کنایہ رکھا کہ سر کوئی عام قابلِ فروخت چیز ہے۔ (جیسے کوئی کہے ''فلاں تاریخ کے بعد شہر میں گوشت نہیں بکا۔'') دوسری بات یہ کہ سر تو نہ بکا، لیکن دوسری چیزیں (مثلاً دل، آبرو وغیرہ) بکتی رہیں۔

(۸۰) (۶۸۴)

وہ ترک مست کسو کی خبر نہیں رکھتا — کہ میں شکار زبوں ہوں جگر نہیں رکھتا

رہے نہ کیوں کہ یہ دل باختہ سدا تنہا — کہ کوئی آوے کہاں میں تو گھر نہیں رکھتا — کیوں کہ= کیوں کر

۲۳۵ کہیں ہیں اب کے بہت رنگ اڑ چلا گل کا — ہزار حیف کہ میں بال و پر نہیں رکھتا

جدا جدا پھرے ہے میر سب سے کس خاطر — خیال ملنے کا اُس کے اگر نہیں رکھتا

۸۰/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن اس میں ایک لطف بھی ہے۔ معشوق کی بے پروائی کی دلیل یہ دی ہے کہ اُسے اس بات کی خبر نہیں کہ میں ایک معمولی شکار ہوں، میرے پاس جگر تک نہیں۔ مجھے مار کر اُسے کیا ملے گا۔ لیکن ایک پہلو یہ بھی ہے کہ میں ''بے جگر'' ہوں (یعنی بے ہمت ہوں، یا بہت ہمت والا ہوں۔ ''بے جگر'' دونوں معنی میں مستعمل ہے۔) مصرع ثانی میں ''کہ'' سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ''کہیں ایسا تو نہیں کہ........'' اس صورت میں پورے شعر کے معنی بالکل نئے ہو جاتے ہیں۔ پہلے مصرعے میں شکایت کی کہ غرور کے نشے میں یا حُسن کے نشے میں مست معشوق کو کسی کی خبر ہی نہیں، دوسرے مصرعے میں ایک نیا خیال آیا کہ خدا معلوم معشوق بے پروا ہے، یا کہیں ایسا تو نہیں کہ میں ہی ایک زبوں اور بے جگر شکار ہوں، اس لیے معشوق میرے شکار کی طرف مائل نہیں ہوتا۔

۸۰/۲ تنہائی کی دو دلیلیں فراہم کی ہیں، ایک تو ظاہر ہے کہ میرے پاس گھر ہی نہیں تو لوگ (یعنی دوست احباب یا معشوق) مجھ سے ملنے آئیں تو کہاں آئیں۔ دوسری دلیل یہ کہ میں ''دل باختہ'' ہوں، یعنی میں اپنا دل ہار چکا ہوں، دل سے بڑھ کر رفیق، شفیق کہاں ملے گا؟ جب دل نہیں تو میں سدا تنہا ہی رہوں گا، کیوں کہ معشوق کا گھر تو دل میں ہوتا ہے، اور دل میرے پاس ہے نہیں، دوسرے مصرعے کا انداز بہت خوب ہے، خاص کر جس سادگی سے ''میں تو گھر نہیں رکھتا'' کہا ہے وہ قابلِ داد ہے، گویا یہ بات فطری اور سامنے کی ہے کہ میرے پاس گھر نہ ہو، ضامن علی جلال نے اس مضمون کو بڑے مصنوعی انداز میں نظم کیا ہے:

دل کو خواہش ہے کہ مہمان بناؤں اس کو — کہتی ہے خانہ بدوشی کوئی گھر ہو تو سہی

۸۰/۳ گل کا رنگ اُڑ چلنے اور اپنے بے بال و پر ہونے میں تقابل خوب ہے، گل کا رنگ اُڑ چلنے کے لیے ملاحظہ ہو، ۴۰/۳۔ یہ ظاہر نہیں کیا کہ بال و پر نہ ہونے پر افسوس کی وجہ کیا ہے۔ ممکن ہے خود بھی اُڑ کر اُڑتے ہوئے رنگ کی سیر کرنا چاہتے ہوں،

اگر رنگ اُڑنے سے مراد یہ لی جائے کہ پھول مرجھا رہے ہیں، تو ممکن ہے افسوس اس لیے ہو کہ میں اُن کو تسکین دینے کے لیے اُن کے پاس نہیں جا سکتا، یا اس لیے ہو کہ جب پھول کا رنگ اُڑنے لگا ہے تو میرے یہاں رہنے سے کیا فائدہ ہے؟ کاش کہ میرے پر ہوتے تو میں اُڑ کر کہیں دُور چلا جاتا، تا کہ اس دردناک منظر سے دُور ہو جاتا، مجھے چمن کے مرجھانے کی خبر نہ سننا پڑتی۔ ممکن ہے رنج اس وجہ سے ہو کہ بال و پر ہوتے تو میں اُڑ کر رنگِ گُل کو پکڑ لیتا۔

۸۰/۴ دوسرے مصرعے میں کئی پہلو ہیں، میر جدا جدا اس لیے پھر رہے ہیں کہ وہ معشوق سے ملنے کے خیال میں گم ہیں۔ یا اس لیے کہ چھپ کر اکیلے اکیلے اُس سے ملنا چاہتے ہیں، اور جدا جدا پھرنا رازداری کے سبب سے ہے۔ یا پھر اس لیے کہ وصلِ معشوق کے عمومی خیال میں گم ہیں، یعنی کوئی ارادہ یا تجویز نہیں ہے کہ اُس سے ملنے جائیں، بس ایک لو دل سے لگی ہوئی ہے کہ دیکھیں وہ کب ملتا ہے، ملتا بھی ہے کہ نہیں۔ یعنی پہلی صورت میں تو تجویز کی کیفیت تھی، کہ دل میں ارادہ یا منصوبہ ہے کہ اُس سے ملنے جائیں گے، اور جب ملیں گے تو کیا کیا لطف کے معاملات ہوں گے، تیسری صورت میں صرف ایک ادھیڑ بُن ہے کہ کسی طرح اُس سے ملیں "جدا جدا" اور "ملنے" کی رعایت بھی بہت خوب ہے۔ متکلم میر نہیں ہیں بل کہ کوئی اور شخص ہے (ممکن ہے وہ رقیب یا ناصح ہو۔) میر کے خاص انداز کا شعر ہے۔

(۸۱)

(۶۸۶)

میں غش کیا جو خط لے ادھر نامہ بر چلا — یعنی کہ فرطِ شوق سے جی بھی ادھر چلا

لڑکا ہی تھا نہ قاتلِ ناکردہ خوں ہنوز — کپڑے گلے کے سارے مرے خوں میں بھر چلا

طیاری آج رات کہیں رہنے کی سی ہے — کس خانماں خراب کے اے مہ تو گھر چلا

۲۴۰ یہ چھیڑ دیکھ ہنس کے رخِ زرد پر مرے — کہتا ہے میر رنگ تو اب کچھ نکھر چلا

۸۱/۱ مطلع برائے بیت ہے "ادھر" کی تکرار ناگوار ہے، اور نامہ بر کے خط لے جانے پر اپنے بے ہوش ہو جانے کی تعلیل اگرچہ نئی ہے، لیکن دل کو لگتی نہیں۔ لیکن ممکن ہے اس شعر نے غالب کی راہ نمائی کی ہو:

ہو لیے کیوں نامہ بر کے ساتھ ساتھ — یارب اپنے خط کو ہم پہنچائیں کیا

۸۰/۲ یہ شعر ایک طرح کے کمالِ سخن کا نمونہ ہے، حسرت موہانی ایسے مضامین کے بہت خلاف تھے جو اُن کی نظر میں "سفیہانہ" یا "سخیف" تھے، کیوں کہ اُن کے خیال میں ایسے مضامین غزل کی متانت میں خلل پیدا کرتے ہیں۔ شعر زیرِ بحث کے مضمون کو بھی وہ "سفیہ" ہی کہتے۔ اور واقعی یہ مضمون ہے بھی ایسا کہ طبیعت اس سے ابا کرتی ہے۔ ایک نوعمر لڑکے کو قاتل ٹھہرانا۔ پھر اُس کے ہاتھ میں تلوار یا خنجر دے کر یہ فرض کرنا کہ وہ ناتجربہ کار ہے۔ لہٰذا اُس کا وار اوچھا پڑا۔ پھر وہ اپنے شکار کے گریبان کو خون میں تر چھوڑ کر چل دیا یا بھاگ کھڑا ہوا، ایسا مضمون نہیں جس پر وجد کیا جا سکے، لیکن پورے شعر کی برجستگی اور کفایت الفاظ دیکھیے۔ ایک پورا افسانہ چند لفظوں میں بیان کر دیا۔ پھر لہجے میں کوئی شکایت یا غصہ نہیں، بل کہ نوعمر قاتل کی صفائی دے رہے ہیں۔ دوسرے مصرعے کا پیکر بھی خوب ہے۔ شعر میں ایک طرح کی ہوس ناکی بھی ہے، کیوں کہ اتنے

کم عمر لڑکے پر کسی شریف آدمی کا دل تو آئے گا نہیں! اور لڑکا بھی خاصا غیر فطری ہے، کہ نو عمری کے باوجود اس کو اپنی جنسی کشش کا احساس ہے اور وہ عاشق کو قتل کرنے کے طور طریقوں سے واقف ہے۔ امرد پرستی کے موضوع پر ایسے شعر کم ملیں گے۔ آتش نے بھی وار او چھا پڑنے کے مضمون کو استعمال کیا ہے:

کچھ جو غیرت ہے تو اے سفاک اک وار اور بھی زخم او چھے ہنستے ہیں منہ پر تیری تلوار کے

لیکن آتش کا پہلا مصرع بہت سست ہے، معشوق کو سفاک کہنے کی کوئی خاص وجہ بھی شعر میں نہیں بیان کی۔ اندازِ تخاطب میں لفاظی اس قدر ہے کہ متکلم کے خلوص پر شبہ ہونے لگتا ہے۔ اگر زخم واقعی لگا ہوتا تو اتنی بلند آہنگی نہ ہوتی۔ دوسرے مصرعے میں زخموں کا ہنسنا البتہ خوب کہا ہے۔ لیکن میر نے گلے کے کپڑوں کو خون میں تر دکھا کر زخمی گردن کا کنایہ خوب رکھا ہے۔ گلے کے کپڑوں کا ذکر میر کی مخصوص واقعیت بھی عطا کرتا ہے، کیوں کہ اس میں روزمرہ زندگی کی طرف اشارہ ہے۔

۸۱/۳ یہاں بھی پہلے مصرعے میں خبریہ انداز کے بعد دوسرے مصرعے میں انشائیہ انداز کا تضاد بڑی خوبی سے برتا ہے "خراب" اور "مہ" میں رعایت یہ ہے کہ سیلاب زدہ جگہ کو بھی "خراب" کہتے ہیں اور چاند سمندر کے ذریعہ سیلاب لاتا ہے۔ "رات" اور "مہ" کی رعایت ظاہر ہے۔ شعر میں یہ کنایہ بھی بہت خوب ہے کہ معشوق جس کے گھر جائے گا وہ خانماں خراب ہی ہوگا۔ یعنی یا تو وہ واقعی خانماں خراب ہوگا، یا اگر نہ ہوگا تو اب ہو جائے گا۔ چوں کہ معشوق میر کے گھر نہیں جا رہا ہے، اس لیے ممکن ہے ایسی بات کہنے میں انگوروں کے کھٹے ہونے والی بات بھی ہو، یا شاید بددعا ہو کہ تو جس کے گھر جائے گا، خدا کرے اُس کا گھر ویران ہو جائے۔

۸۱/۴ اپنے آپ پر ہنسنے کی ایک منزل یہ بھی ہے کہ جب دوسرے ہم پر ہنسیں تو ہم اُن کا ساتھ دیں، یا کم سے کم اُس سے لطف ضرور اُٹھائیں، یہ ہنر ہر ایک کو نصیب نہیں ہوتا۔ شعر زیرِ بحث اس کا اچھا نمونہ ہے۔ اپنے اُوپر ہنسنے کی یہ کیفیت اپنی خودی کو دوسرے کے سامنے پیش کیے بغیر حاصل نہیں ہوتی، ایسے اشعار کو دیکھ کر محمد حسن عسکری کی یہ بات دل کو لگتی ہے کہ میر اپنی خودی کو خدا یا مذہب یا کسی آدرش کے سامنے نہیں جھکاتے، بل کہ اپنے ہی جیسے انسانوں کے سامنے جھکاتے ہیں، اسی قبیل کا شعر دیوانِ چہارم میں بھی ہے:

شوخی تو دیکھو آپھی کہا آؤ بیٹھو میر پوچھا کہاں تو بولے کہ میری زبان پر

سودا نے شعر زیرِ بحث کا مضمون تقریباً میر ہی کے الفاظ میں یوں بیان کیا ہے:

سودا کے زرد چہرے کو شوخی کی راہ سے کہتا ہے تیرا رنگ تو کچھ اب نکھر چلا

چوں کہ سودا اور میر کی غزلیں ہم طرح ہیں، اس لیے ممکن ہے توارد ہوا ہو۔ یا شاید میر نے سودا کی غزل پر غزل کہی ہو اور سودا کا مضمون اختیار کر لیا ہو۔

(۶۸۹) (۸۲)

کب لطف زبانی کچھ اُس غنچہ دہن کا تھا برسوں ملے پر ہم سے صرفہ ہی سخن کا تھا صرفہ = کمی

اسباب مہیا تھے سب مرنے ہی کے لیکن | اب تک نہ موئے ہم جو اندیشہ کفن کا تھا
بلبل کو موا پایا کل پھولوں کی دوکاں پر | اُس مرغ کے بھی جی میں کیا شوق چمن کا تھا
سب سطح ہے پانی کا آئینے کا سا تختہ | دریا میں کہیں شاید عکس اُس کے بدن کا تھا

۸۲/۱ دونوں مصرعوں میں متعدد پہلو ہیں۔ "لطف زبانی" کے کئی معنی ہیں۔ ایک تو "زبان کا لطف"، یعنی "بات چیت کا لطف" یا "وہ لطف جو زبان کے ذریعہ (مثلاً زبان کو چوس کر) حاصل ہو" پھر "وہ لطف جو زبانی حاصل ہو" یعنی "وہ لطف جو زبانی ہو، عملی نہ ہو" یا "وہ لطف جو صرف زبان کو حاصل ہو۔" پھر، "لطف زبانی" کو بے اضافت یا مع اضافت پڑھ سکتے ہیں۔ "لطف" کے معنی "مزہ" اور "مہربانی" دونوں مناسب ہیں۔ "کب" کی مخصوص معنویت کے پیش نظر مفہوم یہ ہو سکتا ہے کہ کیا اس غنچہ دہن کا لطف کبھی، کسی موقعے پر، زبان سے بھی تھا؟ یعنی کیا یہ صحیح نہیں کہ وہ زبان کے بجائے بدن کا دھنی تھا؟ خیر، ہمیں کیا معلوم؟ ہم سے تو برسوں ملتے رہنے کے باوجود اُس نے تو بات چیت میں بھی کنجوسی کی۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ اُس نے ہمیں زبان (کو چوسنے کا) لطف بھلا کب دیا؟ تیسرا مفہوم یہ ہے کہ اُس نے ہم پر زبانی لطف (یعنی رسمی لطف) بھلا کب کیا؟ یعنی ہم تو اس لائق بھی نہ سمجھے گئے کہ ہم پر زبان سے لطف کیا جائے، چوتھا مفہوم یہ ہے کہ معشوق کے لطف دو طرح کے ہیں، ایک تو وہ جو زبان سے عطا ہوتے ہیں اور ایک وہ جو نظر سے بخشے جاتے ہیں۔ ہم کو تو یہ معلوم بھی نہ ہوا کہ معشوق زبان کے ذریعہ بھی لطف کرتا ہے۔ ہماری اس کی کوئی بات ہی نہ ہو پائی، شاید اُس نے نظر سے لطف کیے ہوں، لیکن زبان سے ہم محروم رہے۔ "غنچہ دہن" میں دو طرح کی رعایتیں ہیں۔ ایک تو سامنے کی ہے کہ معشوق کا منھ غنچے کی طرح نازک اور تنگ ہوتا ہے۔ دوسری یہ کہ غنچہ بولتا نہیں، لب گرفتہ رہتا ہے۔ چوں کہ معشوق کی کم سخنی یا کم آمیزی شاعری کا ایک مضمون ہے، اس لیے اُس کو "غنچہ دہن" کہنا (یعنی ایسا شخص کہنا جس کا منھ غنچے کی طرح بند رہتا ہے) بہت خوب ہے، اب دوسرے مصرعے کو دیکھیے۔ "برسوں ملے پر" کے معنی ہیں "برسوں ملتے رہنے پر" لیکن اگر "پر" کو "لیکن" کے معنی میں لیا جائے تو مفہوم بنتا ہے، "برسوں ملے، لیکن۔" ان تمام پہلوؤں کو سامنے رکھیے تو شعر کے معنی یہ بنتے ہیں کہ معشوق اور ہم برسوں ملتے رہے، لیکن معشوق ہم سے کبھی نہ کھلا، بات کرنے میں کنجوسی ہی کرتا رہا، کیا خوب لطف زبانی تھا! یا اُس کی زبان کا لطف کیا خوب تھا! یا کیا زبانی زبانی مہربانی تھی، کہ ہم سے کبھی کھل کر بات تک نہ کی! یا کیا اُس سے گفت گو کرنے کے علاوہ اور طرح کے بھی لطف تھے؟ ہمیں کیا معلوم، ہم تو برسوں ملے لیکن ہم سے بات تک ڈھنگ سے نہ ہوئی۔ یا لوگ کہتے ہیں اُس کی بات چیت میں بڑا لطف ہے، معلوم نہیں، ہم سے تو کبھی بات ہوئی نہیں۔ یا کیا اُس کی مہربانی کچھ زبان سے (یعنی گفت گو کے ذریعہ) بھی ہوتی تھی؟ ہم کو تو یہ بھی نہیں معلوم، کیوں کہ ہم سے تو اُس نے بات کرنے میں کنجوسی ہی کی، یا اُس کا زبانی لطف بھی کیا لطف تھا، کہ اُس کا بھی اظہار نہ ہوا۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ "ہم سے صرفہ ہی سخن کا تھا" کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ بات کرنے میں کنجوسی ہماری طرف سے ہوئی۔ شاید اس لیے کہ ہم اُس کے سامنے رعب حُسن سے یا لحاظ سے، یا محویت کی بنا پر، بات ہی نہ کر پاتے تھے۔ کئی برس اُس سے ملتے گذرے، لیکن بات چیت کی نوبت نہ آئی۔ آخری نکتہ یہ ہے کہ برسوں ملنے کا تذکرہ شعر کو روز مرہ دنیا کی سطح پر لے آتا ہے، اور میر کے اُس

مخصوص انداز کی نشان دہی کرتا ہے جب وہ عشق کی وارداتوں اور معاملات کو روزانہ زندگی کا حصہ بنا کر اپنی طرح کی واقعیت عطا کر دیتے ہیں۔ بل کہ آخری نکتہ یہ ہے کہ اگر ''صرفہ'' کو ''خرچ'' کے معنی میں لیا جائے تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ برسوں اُس سے ملتے رہے، لیکن صرف زبانی جمع خرچ ہوا، باتیں خوب خرچ ہوئیں، کام کچھ نہ نکلا، خوب شعر کہا ہے۔

۸۲/۲ اس مضمون کو یوں بھی کہا ہے:

مرتے نہ تھے ہم عشق کے رفتہ بے کفنی سے یعنی میرؔ — دیر میسر اس عالم میں مرنے کا اسباب ہوا (دیوانِ چہارم)

لیکن اس شعر میں ''اس عالم میں'' برائے بیت ہے، اور شعر زیر بحث میں ''اندیشہ'' کے لفظ سے دو پہلو پیدا ہو گئے ہیں۔ ایک تو ''اندیشہ'' بہ معنی ''فکر''، یعنی ہم بے سروسامان تھے، ہمیں کفن کی فکر تھی کہ مریں تو کفن تو میسر ہو۔ اس لیے مرنے میں دیر کی۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ ''اندیشہ'' بہ معنی ''خوف'' فرض کیا جائے تو معنی یہ بنتے ہیں کہ ہمیں خوف تھا لوگ ہمیں کفن پہنائیں گے اور باقاعدہ دفن وغیرہ کریں گے۔ ہم تو چاہتے تھے کہ بے گور و کفن رہیں، تاکہ ہماری بے کسی دنیا پر کھلے، یا یہ کہ ہم بے گور و کفن رہ کر دنیا کو دکھا دیں کہ مر کر بھی ہم دنیا کی رسوم کے پابند نہیں ہیں۔ جب لوگوں نے ہم کو بالکل چھوڑ دیا، اور ہمیں اندیشہ نہ رہا کہ ہمارا کفن دفن ہوگا۔ تو ہم آرام سے مر لیے ''اندیشہ'' بہ معنی ''خیال'' قرار دیں تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ ہمیں کفن کا خیال تھا یعنی کفن پہننے کے خیال سے ہم گھبراتے تھے۔ ''اسباب'' بہ معنی ''سبب کی جمع'' ہے لیکن ''سامان'' کی طرف بھی دھیان جاتا ہے، یہ ایہام ہے، جو مفہوم بھی اختیار کیا جائے، مصرع اولیٰ میں لفظ ''اسباب'' بہت معنی خیز اور برجستہ ہے۔ پہلے مفہوم کے اعتبار سے لطف یہ ہے کہ مرنے کے ''اسباب'' (یعنی سامان) مہیا تھے، لیکن بے سروسامانی اس قدر تھی کہ کفن کا انتظام نہ تھا، دوسرے مفہوم کے اعتبار سے لطف یہ ہے کہ ''سامان'' یا ''وجہیں'' تو مرنے کی مہیا تھیں، لیکن ہمیں وہ سامان (یعنی کفن وغیرہ) منظور نہ تھا، اس لیے ہم نے مرنا پسند نہ کیا۔

۸۲/۳ اس شعر میں ایک پورا افسانہ جس خوبی سے نظم ہوا ہے اُس کی تعریف بیان سے باہر ہے، عاشق (یا انسان) کی نارسائی کا پورا منظر نامہ اس شعر میں موجود ہے۔ بلبل کے مرے پائے جانے کی وجہ نہ بیان کر کے کئی کنائے رکھ دیے ہیں، مثلاً بلبل نحیف و نزار تھی، کیوں کہ قید میں تھی۔ کسی طرح قید سے آزاد ہوئی، لیکن اتنی طاقت نہ تھی کہ چمن تک پہنچ سکے، اس لیے پھولوں کی دکان پر ہی جلوۂ گل دیکھنے چلی۔ وہاں پہنچ کر اُس نے جان دے دی، کیوں کہ قفس سے دکان تک پہنچنے کی صعوبت بھی اُسے برداشت نہ ہوئی، یا شاید بلبل نے گل چیں کو دیکھا کہ وہ سارے پھول توڑ کر دکان میں بیچنے کی غرض سے لیے جا رہا ہے۔ وہ بے قرار ہو کر اُس کے پیچھے پیچھے چلی، اور دکان پر پہنچ کر اُس نے فرطِ غم سے دم توڑ دیا۔ یا ممکن ہے کہ وہ روز دکان پر آ کر نالہ کرتی رہی ہو، اور ایک دن اسی غم میں اُس کی جان چلی گئی ہو، یا ممکن ہے بلبل نے دکان پر خود کو پھولوں کے عوض بیچنا چاہا ہو کہ پھول نہ بکیں، میں بک جاؤں۔ چمن تو آباد رہے۔ پھولوں کی دکان پر بلبل کی موت تخیل کی ایسی پرواز ہے جو غالب کی طرح آسمان گیر نہیں ہے، لیکن ندرت میں غالب سے کم نہیں۔ ''کل'' کا لفظ واقعے کی ڈرامائی افسانویت اور اصلیت کو اور مستحکم کرتا ہے، گویا یہ ابھی کل ہی کا واقعہ ہے، سامنے کی بات ہے۔ روز مرہ کے واقعے کا اشارہ دے کر میرؔ نے شعر کو عام انسانی المیے کا وقار بخش دیا ہے۔ دوسرے مصرعے کا انشائیہ انداز بھی خوب

ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

۸۲/۴ عبدالسلام ندوی نے ''دہلی اسکول'' اور ''لکھنؤ اسکول'' کا تذکرہ کرتے ہوئے بحر لکھنوی کا مصرع ''شعر الہند'' میں نقل کیا ہے : نہاتا ہے وہ مہ دریا پہ کپڑے حور دھوتی ہے۔ پھر کسی کا یہ قول بیان کیا ہے کہ واہ کیسا معشوق ہے جو دھوبی سے کھڑے گھاٹ کپڑے دھلواتا ہے، صفیر بلگرامی نے یہ قول غالب سے منسوب کیا ہے۔ یہ قول اُن کے، غالب نے بحر کا یہ مصرع نقل کر کے کہا کہ ''یہ معشوق کی تعریف نہیں ہوئی، بل کہ ایسا غریب معشوق ہے کہ کھڑے گھاٹ کپڑے دھلواتا ہے۔'' مجھے تامل ہے کہ غالب نے لکھنؤ اور دہلی اسکول کا کوئی ایسا موازنہ کیا ہو۔ اس بات سے قطع نظر کہ ''دہلی اسکول'' اور ''لکھنؤ اسکول'' کا وجود محض فرضی ہے (اور اگر اصلی بھی ہے تو اکا دکا مصرعوں کی بنا پر یہ تفریق نہیں قائم ہو سکتی)، اور اس بات سے بھی قطع نظر کہ لکھنوی شاعر کا مصرع محض خوش طبعی میں، اور ''کپڑے'' اور ''دھوتی'' کے ضلعے کی خاطر کہا گیا ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ کھڑے گھاٹ کپڑے دھلوانے والا نہ سہی، لیکن دریا میں نہانے والا معشوق دلی کے شاعروں کے یہاں بھی اکثر نظر آتا ہے۔ اور یہ روایت آتش و ناسخ کی قائم کردہ نہیں ہے، بل کہ دلی سے شروع ہو کر۔ ان سے ہوتی ہوئی مسعود اختر جمال کی ''صبح بنارس'' اور مخدوم کی اُس نظم تک پہنچتی ہے۔ جس میں ''شعلہ بدن'' ''لوگ'' ''پانی میں نہانے'' اُترتے ہیں، میر کے مندرجہ ذیل شعر دیکھیے :

استادہ ہو دیکھ تو خطرنا کی بہت ہے آ اپنے کھلے بالوں سے زنجیر نہ کر آب (دیوانِ سوم)

پاس غیرت تم کو نہیں کچھ دریا پر سن غیر کو تم گھر سے اُٹھ کے چلے جاتے ہو نہانے کے بھی بہانے سے (دیوانِ پنجم)

دیوانِ پنجم کے شعر میں تو معشوق کی بے غیرتی ایسی ہے کہ اچھے اچھے اوباش شاعر بھی شرما جائیں۔ اصل بات یہ ہے کہ مضمون کچھ بھی ہو، طرزِ ادا اُسے کہیں کا کہیں لے جاتی ہے، چناں چہ شعر زیر بحث کا حسن دیکھنا ہو تو آتش کا یہ شعر سامنے رکھیے :

تو دیکھنے گیا لب دریا جو چاندنی استادہ تجھ کو دیکھ کے آب رواں ہوا

میر کے یہاں عکسِ بدن سے مبہوت ہو کر پانی جم جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ پانی جب جمے گا تو آئینے کا سا ہو گا۔ اور آئینے کی صفت ہی تحیر ہے۔ اس طرح تحیر کی دوہری کارفرمائی ہے۔ پھر عکسِ بدن تو کہیں پڑا ہو گا، لیکن پانی سارے کا سارا ٹھہر گیا، یا جم کر رہ گیا ہے۔ پانی کے ٹھہر جانے میں لطف یہ بھی ہے کہ وہ گذرنا نہیں چاہتا، بل کہ چاہتا ہے کہ ٹھہر کر معشوق کے عکس کو اپنے اندر قائم کر لے۔ ''تختہ'' کہ کر پانی کے جم کر سخت ہو جانے اور اپنے اندر عکسِ بدن کو محفوظ کر لینے کا اشارہ بھی کر دیا۔ اور یہ تضاد بھی قائم کر دیا کہ معشوق کا بدن تو نرم و نازک ہے، اور پانی اس سے نرم تر، لیکن حیرت حسن اس قدر زبردست ہے کہ اُس نے پانی جیسی چیز کو بھی تختے کی طرح سخت کر دیا۔ آتش کے یہاں ''استادہ'' کا لفظ نیا نہیں ہے (ملاحظہ ہو میر کا شعر جو اُوپر درج ہے)، اور اُس کو ''آبِ رواں'' سے دُور رکھنے کی وجہ سے اُن کا اُسلوب بھی بھونڈا ہو گیا ہے۔ (''سطح'' میر کے زمانے میں مذکر بھی تھا۔)

(۸۳)

(۲۹۳)

۲۴۵ کل دل آزردہ گلستاں سے گذر ہم نے کیا — گل لگے کہنے کہو منھ نہ ادھر ہم نے کیا

کر گئی خواب سے بیدار تمھیں صبح کی باؤ — بے دماغ اتنے جو ہو ہم پہ مگر ہم نے کیا

نیمچہ ہاتھ میں مستی سے لہو سی آنکھیں — کج تری دیکھ کے اے شوخ حذر ہم نے کیا

نیمچہ= ایک چھوٹی تلوار یا خنجر جسے عام طور پر آستین میں چھپائے رہتے ہیں۔ کج= انداز، روش

کھا گیا ناخن سر تیز جگر دل دونوں — رات کی سینہ خراشی میں ہنر ہم نے کیا

سر تیز= نوک دار

کام ان ہونٹوں سے وہ لے جو کوئی ہم سا ہو — دیکھتے دیکھتے ہی آنکھوں میں گھر ہم نے کیا

۲۵۰ بارے کل ٹھہر گئے ظالم خوں خوار سے ہم — منصفی کیجیے تو کچھ کم نہ جگر ہم نے کیا

بارے= کسی طرح سے۔ ٹھہرنا= قائم رہنا، ثابت قدم رہنا۔ سے= ساتھ

۸۳/۱ اس مضمون کو میر اور غالب نے کئی بار برتا ہے:

اچھی لگے ہے تجھ بن گل گشت باغ کس کو — صحبت رکھے گلوں سے اتنا دماغ کس کو (میر، دیوانِ اول)

محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے — کہ موجِ بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا (غالب)

غمِ فراق میں تکلیفِ سیرِ باغ نہ دو — مجھے دماغ نہیں خندہ ہائے بے جا کا (غالب)

ہمیں تو باغ کی تکلیف سے معاف رکھو — کہ سیر و گشت نہیں رسمِ اہلِ ماتم کی (میر، دیوانِ اول)

غالب نے اپنے دونوں شعروں میں نئی بات نکالی ہے، لیکن اُن کے اشعار پر میر کے اشعار کا اثر ظاہر ہے۔ اُوپر کے اشعار میں آخری شعر کے علاوہ باقی تینوں میں ''دماغ'' بہ معنی ''ناک'' کی رعایت سے فائدہ اُٹھایا گیا ہے۔ چوتھے شعر میں ایسا نہیں ہے۔ اس لیے اس میں کوئی بات نہ پیدا ہوئی۔ شعرِ زیرِ بحث میں ڈرامائی انداز کی خوبی تو ہے ہی، لیکن یہ خوبی بھی ہے کہ ''دماغ'' اور ''ناک'' کی رعایت رکھے بغیر بھی شعر میں ایک بات پیدا ہو گئی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ اُوپر درج کردہ شعروں میں گلستاں کی سیر سے انکار کا ذکر ہے۔ شعرِ زیرِ بحث میں سیرِ گلستاں سے گریز نہیں ہے۔ لیکن شعر کا قرینہ ایسا ہے کہ گلستاں میں جانا تفریح کی غرض سے نہیں تھا، بل کہ عالمِ وحشت میں اِدھر اُدھر مارے مارے پھرتے ہوئے باغ میں بھی جا نکلے تھے۔ آزردہ دل کو غنچے سے تشبیہ دیتے ہیں، اور معشوق کو گل رو اور گل چہرہ کہتے ہیں۔ اس طرح پورے شعر میں مناسبتوں کا انتظام ہے، نکتہ یہ بھی ہے کہ ہماری بدحالی ایسی ہے کہ باغ کے پھولوں کو بھی ہم سے ہمدردی ہے اور وہ ہمارا حال جاننا چاہتے ہیں۔ دوسرا مصرع بے حد برجستہ ہے۔

۸۳/۲ صبح کی ہوا جس نے معشوق کو جگایا ہے وہ عاشق کی آہِ سحر بھی ہو سکتی ہے۔ عاشق تجاہلِ عارفانہ سے کام لے کر کہتا

ہے، تم ہم سے اس قدر ناراض جو ہو تو کیوں ہو؟ ہم نے تو تمھیں جگایا نہیں ہے! بالکل نیا مضمون ہے، دوسرے معنی یہ ہیں کہ تم ہم سے ناراض ہو تو ہو جاؤ، مگر ہم نے تمھیں بیدار تو کر دیا۔ یعنی تم کو کسی کا درد ہے نہیں، تم آرام سے میٹھی نیند سوتے ہو، ہم لوگ رات جاگ کر گذارتے ہیں، صبح کو نالہ کرتے ہیں، تم کو جگا دیا کہ تم بھی سن لو۔ اس مفہوم کے اعتبار سے اقبال کا شعر نہایت عمدہ ہے :

تا تو بیدار شوی نالہ کشیدم ورنہ
عشق کارے ست کہ بے آہ و فغاں نیز کنند

(میں نے اس لیے نالہ کیا کہ تو جاگ اُٹھے۔ ورنہ عشق تو وہ کام ہے جسے بے آہ و فغاں بھی انجام دے سکتے ہیں۔)

۸۳/۳ پہلے مصرعے کا پیکر بہت خوب صورت ہے۔ لطف یہ ہے کہ دونوں چیزیں خوف انگیز ہیں (ہاتھ میں تلوار اور آنکھیں خون کی طرح سرخ)۔ اس کے باوجود تاثر یہ پیدا ہوتا ہے کہ جس شخص کا ذکر ہو رہا ہے وہ بہت خوب صورت ہے۔ اس تاثر میں کچھ دخل لفظ "مستی" کو بھی ہے، جو شراب کی مستی اور نشۂ حُسن کی مستی دونوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں لفظ "سج" سے حُسن کے تاثر کو تقویت ملتی ہے، کیوں کہ اس کے ذریعہ ذہن "سجاوٹ" کی طرف منتقل ہوتا ہے "سج" کو "سجاوٹ" کے معنی میں استعمال بھی کرتے ہیں، "سج دھج" اس معنی میں بہت معروف ہے، نیمچہ عام طور پر بچوں، عورتوں اور عیاروں کا ہتھیار سمجھا جاتا ہے۔ داستانِ امیر حمزہ میں تمام عیار اور عیارنیاں نیمچوں سے لڑتی ہیں، شاید اس لیے کہ نیمچے کو چھپانا آسان ہوتا ہے، شعر زیر بحث میں اس لفظ کی معنویت ظاہر ہے۔ "حذر ہم نے کیا" میں بھی ایک لطف ہے، کیوں کہ یہ واضح نہیں کہ حذر کس چیز سے کیا؟ ممکن ہے سامنے آنے سے حذر کیا ہو، ممکن ہے اظہارِ محبت سے حذر کیا ہو، ممکن ہے یہ پوچھنے سے حذر کیا ہو کہ کہاں کا ارادہ ہے؟ "حذر" کو اُس کے اصلی معنی (یعنی "خوف") میں بھی سمجھ سکتے ہیں، لیکن پھر شعر کا لطف کم ہو جاتا ہے۔

۸۳/۴ "رات کی سینہ خراشی" سے مراد "پچھلی رات کی سینہ خراشی" ہے، کیوں کہ سینہ خراشی کے لیے صرف رات کے وقت کی تخصیص کرنا (کہ ہم نے راتوں کو سینہ خراشی کرنے میں بڑا ہنر کیا) کوئی معنی نہیں رکھتا۔ مراد دراصل یہ ہے کہ ہم سینہ خراشی تو کرتے ہی رہتے تھے، پچھلی رات کی سینہ خراشی میں ہم نے بڑا ہنر کیا کہ ہمارا تیز اور نوک دار ناخن دل اور جگر دونوں کو کھا گیا۔ "کھا گیا" کا محاورہ بہ طور پیکر بہت خوب استعمال ہوا ہے۔ ناخن کو "سر تیز" کہنے میں یہ کنایہ بھی ہے کہ شدتِ جنوں کے باعث ناخن ترشوائے نہیں ہیں، اور وہ بڑھ کر لمبے اور نوکیلے ہو گئے ہیں، دل جگر کو چاک کر ڈالنے کا نام سینہ خراشی میں ہنرمندی رکھنا بھی بہت خوب ہے۔ اس پہلو کو دیوانِ اول میں بھی بیان کیا ہے :

ہر خراش جبیں جراحت ہے ناخن شوق کا ہنر دیکھو

مزید ملاحظہ ہو ۲۵۳/۲

۸۳/۵ مصرعِ اولیٰ میں "وہ" سے مراد معشوق ہے۔ یعنی اپنے ہونٹوں سے معشوق تب کام لے (بوسہ لے، کلام کرے) جب کوئی ہم جیسا ہو۔ ہم نے اُس پر ایسا رنگ جمایا کہ تھوڑی ہی دیر میں ہم اُس کی آنکھوں میں بس گئے۔ "دیکھتے دیکھتے"

اور ''آنکھوں'' کی رعایت خوب ہے۔ یہ نکتہ بھی خوب ہے کہ معشوق کے ہونٹوں سے کام لینے کی شرط یہ نہیں بتاتی کہ آدمی لفاظ ہو، باتیں بنانے والا ہو۔ اشارہ یہ کیا کہ ہونٹوں اور آنکھوں میں ربط ہے۔ اگر ''کام'' کے معنی ''مقصد'' فرض کیے جائیں تو مصرع اولیٰ میں ''وہ'' سے مراد ہوگی ''وہ شخص''، اور مفہوم یہ ہوگا کہ ان ہونٹوں (یعنی معشوق کے ہونٹوں) سے مقصد (یعنی بوسہ، یا مسکراہٹ) وہی حاصل کرسکتا ہے جو ہمارے جیسا ہو۔

۸۳/۶ دوسرے مصرعے میں روزمرہ خوب نظم کیا ہے۔ ''منصفی کیجیے تو'' سے مراد ہے ''اگر آپ انصاف سے کام لیں تو اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ۔'' ہماری زبان اور اسی وجہ سے ہماری شاعری میں understatment بہت کم استعمال ہوتا ہے، چوں کہ یہ اُسلوب ہمارے یہاں عام نہیں ہے اس لیے اس کو برتنا مشکل بھی ہے۔ زیر بحث شعر میں اور کئی دوسرے اشعار میں میر نے understatment کو بہت خوبی سے برتا ہے۔ ''خوں خوار'' کی مناسبت سے بھی ''جگر'' بہت خوب ہے، کیوں کہ خون جگر میں بنتا ہے۔ ملاحظہ ہو۔ ۹۱/۱ درد نے اس مضمون کو سادہ انداز میں بیان کیا ہے:

تجھ سے ظالم کے سامنے آیا جان کا میں نے کچھ خطر نہ کیا

جس چیز کو میں نے understatment سے تعبیر کیا ہے وہ اُردو میں اتنی کم یاب ہے کہ ہمارے یہاں اس لفظ کا کوئی مترادف ہی نہیں۔ بہت سے بہت اس کو ''سبک بیانی'' یا ''کم بیانی'' کہہ سکتے ہیں۔ اس کی بعض مزید مثالوں کے لیے ملاحظہ ہو ۲۳۸/۴، ۴۳۶/۱ وغیرہ۔

(۸۴) (۶۹۴)

اس قدر آنکھیں چھپاتا ہے تو اے مغرور کیا
تک نظر ایدھر نہیں کہ اس سے ہے منظور کیا

وصل و ہجراں سے نہیں ہے عشق میں کچھ گفت گو
لاگ دل کی چاہیے ہے یاں قریب و دُور کیا

ہو خرابی اور آبادی کی عاقل کو تمیز
ہم دوانے ہیں ہمیں ویران کیا معمور کیا

۸۴/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس میں ''نظر'' اور ''منظور'' کی رعایت کے سوا کچھ نہیں۔

۸۴/۲ ''گفت گو'' اور ''یاں''، یہ دو لفظ یہاں بہت خوب رکھے ہیں۔ ''یاں'' سے مراد ''ہمارے نزدیک'' اور ''عشق میں''، یا ''عشق کے نزدیک'' دونوں ہیں۔ اس مضمون کو ایک اور رنگ سے دیوانِ پنجم میں بیان کیا ہے:

نہیں اتحاد تن و جاں سے واقف ہمیں یار سے جو جدا جانتا ہے

دیوانِ اوّل میں بھی شعر زیر بحث کا مضمون تقریباً ان ہی الفاظ میں میر نے بیان کیا ہے، لیکن انداز میں وہ برجستگی نہیں ہے:

عشق میں وصل و جدائی سے نہیں کچھ گفت گو قرب و بُعد اس جا برابر ہے محبت چاہیے

ظاہر ہے کہ ''محبت چاہیے'' کے مقابلے میں ''لاگ دل کی چاہیے ہے'' بہت زیادہ برجستہ ہے۔ آتش نے حسب معمول لفاظی سے کام لیا ہے، معلوم ہوتا ہے، درسی طالب علموں کو لکچر دے رہے ہیں:

ہجر میں وصل کا ملتا ہے مزا عاشق کو شوق کا مرتبہ جب حد سے گذر لیتا ہے

۸۴/۳ انداز کی معصومیت قابل داد ہے، کیوں کہ یہ معصومیت دراصل چالاکی کا پردہ ہے۔ پہلے مصرعے میں "ہے" کی جگہ "ہو" کہہ کر معنی کا ایک نیا پہلو بھی رکھ دیا ہے۔ یعنی شاید عاقل کو تمیز ہو، یا عاقل کو تمیز ہو جانا چاہیے، یا عاقل کو تمیز ہو تو ہو، ہم کو کیا اور انداز کی ظاہری معصومیت میں اضافہ کر دیا ہے۔ "خرابہ" کی جگہ "خرابی" کہنا بھی خوب ہے، کیوں کہ اس سے دو معنی بنتے ہیں، پھر "خرابی" اور "آبادی" کے مقابلے میں "ویران" اور "معمور" خوب ہیں، کیوں کہ "آبادی" اور "ویران" سامنے کے لفظ ہیں، اور "خرابی" اور "معمور" تازہ لفظ ہیں۔ بہ قول طالب آملی : لفظے کہ تازہ است بہ مضموں برابر است۔ پھر، یہ ظاہر نہیں کیا کہ ہم جو آبادی اور خرابی میں فرق نہیں کرتے تو اس کا نتیجہ کیا ہے؟ شاید یہ کہ ہم کو دونوں جگہیں ایک سی بے کار لگتی ہیں، یا ہمارے لیے دونوں برابر ہیں، آبادی میں نہ رہے تو ویرانے میں رہ پڑے، یا پھر یہ کہ ہم دونوں جگہ وحشت کے عالم میں، عریاں اور شور کناں گھومتے ہیں۔ "ہمیں ویران کیا معمور کیا" ایجاز کا اچھا نمونہ ہے۔ اس ایجاز نے مصرعے میں ابہام پیدا کر دیا ہے، جس کی وجہ سے کئی امکانات پیدا ہوئے۔ اگر اس کی نثر کی جائے (ہمارے لیے ویران اور معمور سب برابر ہیں) تو ابہام غائب ہو جاتا ہے اور شعر کے معنوی پہلو کم ہو جاتے ہیں۔ خوب شعر ہے۔

(۸۵) (۶۹۵)

رہتے تو تھے مکاں پہ و لے آپ میں نہ تھے
اس بن ہمیں ہمیشہ وطن میں سفر رہا

۸۵/۱ "سفر در وطن" صوفیوں کی اصطلاح ہے۔ میکش اکبر آبادی نے لکھا ہے کہ یہ نقش بندیوں کے اُن کلمات میں سے ہے جن پر اُن کے طریقے کی بنیاد ہے۔ اُن کا کہنا ہے کہ صفات بشریہ سے صفات ملکوتی کی طرف ترقی کرنے کو "سفر در وطن" کہتے ہیں۔ شعر زیرِ بحث میں میر نے اس کو اصطلاح کے طور پر استعمال کرنے کے بجائے استعارے کے طور پر استعمال کر کے نیا لطف پیدا کیا ہے۔ تقریباً اسی مفہوم میں استعارے کو میر نے دوبارہ استعمال کیا ہے :

رہے پھرتے دریا میں گرداب سے
وطن میں بھی ہیں ہم سفر میں بھی ہیں (دیوانِ سوم)

ایک جگہ پر جیسے بھنور ہیں لیکن چکر رہتا ہے
یعنی وطن ہے یا ہے اس میں چار طرف ہیں سفر میں سب (دیوانِ پنجم)

میر کے برخلاف آتش نے اصطلاحی معنی بھی ملحوظ رکھے ہیں اور خوب شعر نکالا ہے :

دن رات روز و شب ہے وطن میں سفر جنھیں
وہ پختہ مغز سمجھے ہیں سودائے خام کوچ

کاش کہ آتش نے "دن رات" اور "روز و شب" دونوں لکھ کر تکرار فضول نہ کی ہوتی۔ میر کے شعر میں صوفیانہ پہلو نہیں ہے، لیکن اُن کا شعر بے انتہا برجستہ اور لہجے کے اعتبار سے متین اور پُر وقار ہے، ملاحظہ ہو ۸۰/۱۔ جس میں گھر نہ رکھنے کا ذکر ہے، کہ گھر نہ ہونے کی وجہ سے معشوق یا دوست مجھ سے ملنے نہیں آسکتے، اور میں در بہ در مارا پھرتا ہوں۔ اسی خیال کا دوسرا پہلو شعر زیرِ بحث میں ہے، کہ گھر تو رکھتا ہوں، لیکن اپنے آپ میں نہیں رہتا، کیوں کہ معشوق پاس نہیں۔ "گھر میں رہنا" کے ساتھ "اپنے آپ میں نہ رہنا" کا تضاد بہت خوب ہے۔ مومن نے اس مضمون (یعنی گھر میں ہوتے ہوئے سفر میں رہنے کے مضمون) کو اپنے رنگ میں باندھا ہے، نہ صوفیانہ ابعاد ہیں اور نہ عشقیہ تجربہ کی شدت :

ایک دم گردش ایام سے آرام نہیں
گھر میں ہیں تو بھی ہیں دن رات سفر پھرتے

مضمون ہلکا ہو گیا ہے، لیکن مومن کی نازک خیالی کارفرما ہے، گردشِ ایام کو دن رات سفر میں پھرنے سے خوب تعبیر کیا ہے، مزید لطف یہ ہے کہ زمین گھومتی ہے، لہٰذا ہر شخص واقعی ہر وقت سفر میں ہے، نظیری نے بھی سفر در وطن کا مضمون ایک نئے رنگ سے باندھا ہے:

چو حُسن تو بہ کسے در دجہاں نمی مانم
غریب در وطنم با سفر چہ کار مرا

(تیرے حُسن کی طرح میں بھی ساری دنیا میں لاثانی ہوں۔ مَیں وطن میں اجنبی ہوں، مجھے سفر کی کیا حاجت۔)
لیکن اپنے لاثانی ہونے کی دلیل نہ فراہم کرنے کی وجہ سے مضمون کا زور بھرپور نہ رہا۔
شعر زیر بحث کے مضمون کا ایک اور پہلو دیوانِ اوّل ہی میں میر نے بڑی خوبی سے کہا ہے:

کبھو آتے ہیں آپ میں تجھ بن گھر میں ہم میہمان ہوتے ہیں

(۸۶) (۶۹۶)

۲۵۵ کل تک تو ہم وے ہنستے چلے آئے تھے یوں ہی مرنا بھی میر جی کا تماشا سا ہو گیا

۸۶/۱ نسخۂ فورٹ ولیم اور آسی میں ''یوں ہی'' کی جگہ ''یہیں'' لکھا ہے۔ اس کو ''یوں ہی'' کی قدیم شکل (یہیں) فرض کرنا چاہیے، کیوں کہ اگر اسے ''یہیں'' (بہ معنی ''اسی جگہ'') پڑھا جائے تو مفہوم نہیں نکلتا۔ موجودہ صورت میں یہ شعر غیر معمولی قوت کا حامل ہے۔ اس شعر کو احمد مشتاق کے مندرجہ ذیل شعر کے سامنے رکھیے:

انوکھی چمک اس کے چہرے پہ تھی مجھے کیا خبر تھی کہ مر جائے گا

تو دونوں شاعروں کے رویے کا فرق صاف ظاہر ہوتا ہے۔ احمد مشتاق کے لیے موت ایک پُر اسرار سانحہ اور رنج کی چیز ہے۔ زندگی بے ثبات بھی ہے اور دھوکا بھی دیتی ہے۔ یہ بھی ہے کہ زندگی شاید دھوکا نہ دیتی ہو، لیکن ہم اُس کا فریب کھانے کو ہر وقت تیار رہتے ہیں، اور مرنے والے کے چہرے پر موت کے آخری سنبھالے کو زندگی کی چمک سمجھتے ہیں۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں زندگی اور موت واقعی ایک تماشا ہیں۔ زندگی بے ثبات ہے، موت کب آجائے، اس کی کسی کو خبر نہیں۔ لیکن مرجانا ایک سہل سا کام ہے، ایک کھیل ہے۔ کل تک ہنستے بولتے رہے، آج معلوم ہوا کہ جان، جانِ آفریں کے سپرد کی۔ موت کی سنگینی اور اچانک پن کا احساس کسی قسم کا اعصابی تناؤ نہیں پیدا کرتا۔ ''مرنا بھی'' کہہ کر یہ کنایہ بھی رکھ دیا ہے کہ اس شخص کے لیے زندگی بھی ایک تماشا ہی تھی۔ اور موت کے تماشے میں بھی مرگ انبوہ کے جشن کی وہ صورت نہیں ہے جو مومن کے اس شعر میں نظر آتی ہے جو مَیں نے ۵۷/۵ میں درج کیا ہے۔ میر کی موت ایک ذاتی اور وجودی حقیقت ہے اور خود اپنے وجود میں ایک تماشا ہے۔ ملاحظہ ہو ۶۰/۳۔

(۸۷)

(۷۰۰)

ان تختیوں میں کس کا میلان خواب پر تھا — بالیں کی جاے ہر شب یاں سنگ زیر سر تھا
عصمت کو اپنی واں تو روتے ملک پھریں ہیں — لغزش ہوئی جو مجھ سے کیا عیب میں بشر تھا
صد رنگ ہے خرابی کچھ تو بھی رہ گیا ہے — کیا نقل کریے یارو دل کوئی گھر سا گھر تھا
تھا وہ بھی اک زمانہ جب نالے آتشیں تھے — چاروں طرف سے جنگل جلتا دہر دہر تھا

ملک = فرشتہ، فرشتے

دہر دہر جلنا = آواز کے ساتھ جلنا

$\frac{۸۷}{۱}$ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن آتش کے اس شعر سے پھر بھی بہتر ہے جو $\frac{۵}{۳}$ پر درج ہے۔

$\frac{۸۷}{۲}$ ممکن ہے اس شعر میں ہاروت و ماروت نامی فرشتوں کے قصے کی طرف اشارہ ہو، ہاروت و ماروت کے بارے میں رومی (مثنوی، دفتر اوّل، حصہ دوم) کہتے ہیں کہ اُنھوں نے اپنے تقدس پر اعتماد کیا، اس گھمنڈ نے اُن کو فضلِ پروردگار سے بے بہرہ کر دیا:

اعتمادے بود شاں بر قدس خویش
چیست بر شیر اعتماد گاو میش

(اُنھوں نے اپنے تقدس پر اعتماد کیا۔ بھلا بھینس بھی شیر پر اعتماد کر سکتی ہے؟)

یعنی محض تقدس تو بھینس کی طرح نہتا اور احمق جانور ہے، اور نفس (یعنی قضاے الٰہی جو نفس بن کر نمودار ہوئی) شیر کی طرح گھات میں لگا ہوا اور آمادۂ قتل ہے۔ آگے کہتے ہیں:

شعلہ را زانبوہی ہیزم چہ غم
کے رمد قصاب زانبوہ غنم

(شعلے کو ایندھن کے گھنے ڈھیر سے بھلا کیا خوف؟ اور بکریوں کے گلے سے قصاب بھلا کب بھاگتا ہے؟)

فرشتے تو اپنے بے جا اعتماد میں مارے گئے، میر کہتے ہیں میں تو محض ایک انسان ہوں، مجھے نہ وہ عصمت حاصل ہے جو فرشتوں میں ہے، اور نہ میں کسی پر اعتماد ہی کر سکتا ہوں۔ کرتا بھی تو کیا ہوتا۔ معشوق مثل شعلہ ہے اور انسان مثل ایندھن، یا معشوق مثل قصاب ہے اور انسان مثل بکری۔ ''عصمت'' کا لفظ فرشتوں کے لیے صحیح ہے، لیکن ہمارے یہاں عام طور پر عورتوں کی عصمت کا محاورہ مستعمل ہے۔ لہٰذا اس لفظ کو فرشتوں کے لیے استعمال کر کے میر نے عصمت کے بہ جبر لٹنے کا اشارہ رکھ دیا ہے۔ اس اشارے کو رومی کے ان اشعار سے تقویت ملتی ہے جو میں نے اُوپر نقل کیے ہیں۔

دوسرے مصرعے میں ''کیا عیب'' کا روزمرہ بہت خوب ہے، اس کی بنا پر دو جملوں سے تین جملوں کا کام لیا ہے۔ (مجھ سے جو لغزش ہوئی، تو کیا عیب ہوا، میں بشر تھا۔) ایک لطف یہ بھی ہے کہ اپنی لغزش پر کسی قسم کی شرمندگی نہیں۔ یہ بھی اشارہ ہے کہ میرا معشوق، ہاروت و ماروت کی معشوقہ سے کم نہیں جو آسمان پر زہرہ کی شکل میں روشن ہے۔ پھر یہ اشارہ بھی ہے کہ ہاروت و ماروت تو دو فرشتے تھے، ان کی بات ختم ہوئی۔ میرے معشوق کے طالب بہت سے فرشتے اس وقت بھی ہیں اور

اس کے حسن کے سامنے اپنی عصمت کھونے پر مجبور ہوئے ہیں۔ اسی مضمون کو دیوانِ دوم میں ہی پھر بیان کیا ہے :

ہم بشر عاجز ثبات پا ہمارا کس قدر دیکھ کر اس کو ملک سے بھی نہ یاں ٹھہرا گیا

لیکن اس شعر میں عاجزی کا اظہار مصنوعی معلوم ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف شعر زیر بحث میں ایک طرح کی ڈھیٹ defiance ہے جو واقعی انسانی سطح کی ہے۔

۸۷/۳ خرابی کو "صد رنگ" کہنا بہت خوب ہے۔ "کچھ تو بھی" کا روزمرہ بھی بہت خوب صرف ہوا ہے۔ دوسرا مصرع بھی "کوئی گھر سا گھر" کے روزمرہ اور "کیا نقل کریے" ("کیا بیان کریں") کے محاورے کی وجہ سے بہت برجستہ ہو گیا ہے، "گھر" کے اعتبار سے بھی "صد رنگ" بہت خوب ہے، کیوں کہ گھر میں روغن و رنگ کا استعمال کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے اس بات کا بھی جواز نکل آیا کہ گھر میں بہت خرابی آئی، لیکن تھوڑی بہت چمک دمک پھر بھی باقی ہے، بڑی کیفیت کا شعر ہے۔

۸۷/۴ "دہر دہر جلنا" بے حد تازہ اور موثر پیکر ہے۔ اس پیکر کو احمد مشتاق نے بھی بہت خوب استعمال کیا ہے، اور ممکن ہے میر کے یہاں دیکھ کر لکھا ہو :

آگ تو چاروں اور لگی ہے پتی پتی بھڑک رہی ہے دہڑ دہڑ جلتی ہیں شاخیں دیکھوں اور گذرتا جاؤں

تخلیقی استفادہ اسے کہتے ہیں، نہ کہ فراق صاحب کی طرح کی بھونڈی نقل کو۔ کیفیت اور تازگی لفظ کے اعتبار سے میر کا یہ شعر ۶۸/۱ یاد دلاتا ہے، دونوں بہت خوب شعر ہیں۔

میر نے "دہر دہر" بقیدِ تحسین اور مع رائے مہملہ لکھا ہے اور میر کے اسی شعر کی سند پر "آصفیہ" اور "نور" نے "دہر دہر جلنا" محاورہ درج لغت کیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ محاورہ "دھڑ دھڑ جلنا" اور "دہڑ دہڑ جلنا" ہے (پلیٹس)۔ احمد مشتاق نے درست باندھا ہے اور میر نے قافیے کی رعایت سے رائے ہندی کو رائے مہملہ میں بدل دیا ہے۔ اٹھارھویں صدی کے نصف اوّل تک شعرا ایسی آزادیاں برت لیتے تھے۔ سودا کا ایک شعر نیچے آ رہا ہے، لیکن یہ مطلع بات کو بالکل صاف کر دیتا ہے :

ساقی سیمیں تری شب دیکھ کے گوری گوری شرم سے شمع ہوئی جاتی ہے تھوڑی تھوڑی

جامعہ ملیہ سے ڈاکٹر عبدالرشید نے مجھے مطلع کیا ہے کہ محاورہ "دہر دہر جلنا" بھی ہے (دہر دہر بروزن فاعلات) جیسا کہ مندرجہ ذیل اشعار سے ثابت ہے :

ہوتی نہیں ہے سرد ہمارے یہ دل کی آگ لاگی ہے جس زمانے سے جلتی ہے دہر دہر (میر سجاد)

ٹھیک ہوتی ہے جس گھڑی دوپہر لگے ہے دہر دہر جلنے دہر (سودا)

تعجب ہے کہ تمام لغات اس محاورے سے خالی نکلیں۔ عبدالرشید نے احسن الدین بیان کے بھی ایک شعر کی نشان دہی کی ہے :

مشہد پروانہ روشن کیوں نہ ہووے دہر دہر جس کی بالیں پر تمام شب کھڑی روتی ہے شمع

لیکن میرے خیال میں یہاں "دہر دہر" بہ معنی "ہر زمان" ہے، کیوں کہ محاورہ "دہر دہر جلنا" ہے، "دہر دہر روشن

ہونا'' نہیں۔

(۸۸)

(۷۰۵)

۲۶۰ میرؔ اس بے نشاں کو پایا جان کچھ ہمارا اگر سراغ لگا

$\frac{88}{1}$ ''پایا جان'' کے دو معنی ہیں۔ ''تو نے یقیناً پالیا'' اور ''سمجھ لے کہ وہ مل گیا''۔ طرزِ تخاطب نے عجب لطف پیدا کرلیا ہے۔ شعر کا متکلم میرؔ نہیں بل کہ کوئی اور شخص ہے، مخاطب میرؔ ہیں، اور وہ بے نشان جس کی تلاش ہے، معشوق بھی ہوسکتا ہے اور خدا بھی۔ لیکن متکلم کون ہے؟ بہ ظاہر وہ بھی بے نشان و سراغ ہے ورنہ یہ نہ کہتا کہ ''اگر ہمارا کچھ سراغ لگا''۔ یعنی ایک بے نام و نشان ہستی، کسی اور بے نام و نشان ہستی کا پتہ دے رہی ہے۔ اس لیے شاید وہ دونوں ایک ہی ہیں۔ میرؔ تلاش معشوق یا تلاشِ حق میں سرگرداں ہیں۔ اچانک الہام ہوتا ہے، جیسے کوئی بول رہا ہے۔ بولنے والا خود کو ظاہر نہیں کرتا، بس یہ کہتا ہے کہ اگر تم نے مجھے پالیا تو گویا اُس بے نشان کو پالیا۔ معلوم ہوا کہ وہ جیسا بھی ہے، جو بھی ہے، دل ہی میں ہے، پہلے مصرعے میں روزمرہ اس خوبی سے استعمال ہوا ہے کہ تعریف نہیں ہوسکتی، ایک مفہوم یہ بھی ہوسکتا ہے کہ میرؔ خود ہی سے مخاطب ہیں۔ از خود رفتگی کا عالم ہے، سوچ رہے ہیں کہ اگر مجھے اپنا پتہ لگ جائے کہ مَیں کون ہوں، کیا ہوں تو اُس بے نشان کو پالینا کچھ مشکل نہ ہوگا۔ اس مفہوم میں یہ شعر اُس مشہور مقولے کی طرف اشارہ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ جس نے اپنے آپ کو پہچانا اُس نے اپنے رب کو پہچانا۔ (**من عرف نفسه فقد عرفه ربه**)۔ معشوق کی بے نشانی کے لیے دیوانِ پنجم میں میرؔ نے ایک لاجواب پیکر حاصل کیا ہے، جو اپنے حسن اور ابہام کے باعث چینی شاعری کی یاد دلاتا ہے :

تاروں کی جیسے دیکھیں ہیں آنکھیں لڑانیاں اس بے نشاں کی ایسی ہیں چندیں نشانیاں

شعر زیرِ بحث سے ملتا جلتا مضمون میرؔ نے دیوانِ اوّل میں یوں بیان کیا ہے :

جو سوچے ٹک تو وہ مطلوب ہم ہی نکلے میرؔ خراب پھرتے تھے جس کی طلب میں مدت سے

اور دیوانِ پنجم میں اس کو ایک اور رُخ دے کر نرالے انداز میں لکھا ہے :

حالاں کہ ظاہر اُس کے نشاں شش جہت تھے میرؔ خود گم رہے جو پھرتے بہت پا سکے نہ ہم

ملاحظہ ہو $\frac{24}{2}$ ۔

(۸۹)

(۷۱۰)

جب سے ناموس جنوں گردن بندھا ہے تب سے میرؔ جیب جاں وابستہ زنجیر تا داماں ہوا

$\frac{89}{1}$ ''ناموس'' کے کئی معنی ہیں۔ ان میں سے مندرجِ ذیل ہمارے مطلب کے ہیں: عزت، شرم، عصمت، شہرت، بدنامی، جنگ۔ ''جیب'' کے بھی معنی متعدد ہیں اور ان میں سے حسبِ ذیل ہمارے کار آمد ہیں: گریباں، سینہ، دل، زرہ۔ (اس آخری معنی میں یہ دراصل ''جیبہ'' ہے، لیکن کبھی کبھی ''جیب'' بھی نظر آیا ہے۔) پہلے مصرع ثانی کو لیجیے: ہماری جان کا گریبان، یعنی دوسرے الفاظ میں ہماری جان کی جان (کیوں کہ ''گریبان پھنسنا'' کے معنی ہیں ''کسی مشکل میں گرفتار ہونا'') یا ہماری جان، جو گریبان کی طرح چاک چاک اور شکستہ ہے، اب دامن تک زنجیر میں بندھ گئی ہے۔ (''جان کا سینہ

''یا'' جان کا دل'' فرض کیجیے تو اسے روح کی گہرائیوں، یعنی اصلی شخصیت کا استعارہ کہہ سکتے ہیں۔)'' زرہ'' کے معنی میں لیجیے تو جان کی زرہ، جسم ہی ہوا۔ کیوں کہ جس طرح زرہ ظاہری جسم کی حفاظت کرتی ہے، یعنی اُسے ڈھانکے رہتی ہے۔ اُسی طرح جسم بھی جان کی حفاظت کرتا ہے، یعنی اُس کو چھپائے رہتا ہے، لہٰذا اس مصرعے کے معنی ہوئے کہ ہمارا جسم، یا ہماری جان، یا ہمارا گلا، یا ہماری روح کی گہرائی اب تا بدامن زنجیر میں بندھ گئی ہے۔ اب پہلے مصرعے کو دیکھیے: یہ صورت حال اُس وقت سے ہے جب سے جنون کی عزت اور آبرو، یا اس کی شرم اور عصمت، یا اُس کی بدنامی اور رسوائی، یا اُس کی جنگ، ہماری گردن میں بندھ گئی ہے۔ یعنی جب سے ہمیں یہ مرتبہ دیا گیا کہ ہم جنون کے خاص الخاص ہیں، اُس کی آبرو ہمارے ہاتھ ہے، یا جب سے جنون کے ذریعہ حاصل ہونے والی بدنامی اور رسوائی ہمارے نصیب میں آئی ہے، یا ہمیں جب سے یہ بدنامی حاصل ہوئی ہے کہ ہم اہلِ جنوں ہیں، یا جب سے ہمارا فرض یہ ٹھہرا ہے کہ ہم جنوں کی طرف سے جنگ لڑیں۔ ناموس کے گردن میں بندھے ہونے میں یہ اشارہ ہے کہ یہ مرتبہ جیسا بھی ہو، کتنا ہی محترم کیوں نہ ہو، ہے بڑی دردسری والی چیز۔ اور اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ہم دامن تک زنجیروں میں کس دیے گئے ہیں، یا ہماری جان کو زنجیروں میں باندھ دیا گیا ہے، ظاہر ہے ایسی حالت میں ہم جنگ کیا کریں گے یا جنوں کی ناموس کی حفاظت کیا کریں گے؟ یا اگر یہ'' ناموس'' رسوائی اور بدنامی ہے، تو اب جب ہم زنجیروں میں جکڑ دیے گئے ہیں تو اُس سے آزاد کیا ہوں گے؟ ملک عشق یا عام انسانوں کی دنیا، دونوں کے رسم و رواج کی عمدہ تصویر ہے، اس میں ایک خفیف سی تلخی کا اظہار بھی ہے، اور کچھ تمکنت کا اور کچھ بیزاری کا بھی۔ ہر صورت حال میں ایک طرح کی مجبوری ہی ہے۔ انسان چاہے ایک محترم ہستی بنا دیا جائے، چاہے مجرم، چاہے ہیرو، رہتا وہ مجبور ہی ہے، ہر عمل کا انجام یہی ہے کہ انسان پر ایک بوجھ پڑے۔ ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ایک عرصے تک تو ہم یوں ہی آوارہ پھرتے رہے، لیکن جب سے جنون کے ناموس کی ذمہ داری آپڑی، ہم سارے بدن میں زنجیر لپیٹ کر ایک جگہ پڑ گئے،'' ناموس''؛'' جنون''؛'' گردن''؛'' بندھا''؛'' جیب''؛'' جان''؛'' وابستہ زنجیر''؛'' داماں'' ان سب الفاظ میں مناسبت ہے۔

پہلے مصرعے کا مضمون سالک یزدی سے مستعار ہے:

ننگ و ناموسم جنوں در گردنم افتادہ است
نیست مجنونے کہ بسپارم بہ او زنجیر را

(جنوں نے میرا ننگ و ناموس میری گردن میں ڈال دیا ہے۔ مجنوں نہیں ہے کہ میں یہ زنجیر اس کو دے ڈالتا) لیکن میرؔ نے سالک کے ذرا سے خیال کو کہیں کا کہیں پہنچا دیا ہے، سالک کا شعر میرؔ کے شعر کی وجہ سے زندہ ہے۔

(۹۰) (۷۱۱)

آیا ہے ابر جب کا قبلے سے تیرا تیرا   مستی کے ذوق میں ہیں آنکھیں بہت ہی خیرا   جب کا = پہلا

کیا کم ہے ہول ناکی صحرائے عاشقی کی　　شیروں کو اس جگہ پر ہوتا ہے قشعریرا

قشعریرہ= جوش یا خوف کی وجہ سے (جانوروں کے) بال کھڑے ہو جانا، لرزنا

آئینے کو بھی دیکھو پر ٹک ادھر بھی دیکھو　　حیران چشمِ عاشق دکھے ہے جیسے ہیرا

۲۹۵ غیرت سے میر صاحب سب جذب ہو گئے تھے　　نکلا نہ بوند لوہو سینہ جو اُن کا چیرا

۹۰/۱ غزل نمبر ۱۳۳ اور ۴۵ کی طرح اس غزل کو بھی ردیف ہائے ہوز میں ہونا چاہیے تھا، کیوں کہ مطلع میں قافیہ والے دونوں الفاظ ہائے ہوز ہی پر ختم ہوتے ہیں۔ لیکن چوں کہ سب نسخوں میں قافیے والے الفاظ الف سے لکھے ہوئے ہیں اور غزل کو ردیف الف میں رکھا گیا ہے، اس لیے میں نے بھی ایسا ہی کیا ہے۔ ''ابر قبلہ'' اُس بادل کو کہتے ہیں جو بہت گھنا ہوتا ہے، اس مناسبت سے میر نے فرض کر لیا ہے کہ یہ بادل قبلے کی طرف سے آیا ہے۔ ''جب کا'' یعنی ''پچھلا'' سے وہ بادل مراد ہے جس کے بعد کوئی بادل نہیں آیا، یعنی وہ بادل جو ابھی آسمان پر محیط ہے۔ بادل کی تاریکی کا نتیجہ یہ نکلنا کہ آنکھیں چکا چوندھ ہو جائیں، پُر لطف ہے۔ مزید لطف یہ کہ بادل خانہ کعبہ سے آیا ہے، لیکن اُس کا اثر یہ ہے کہ مے خواری کا ذوق پیدا ہوا ہے، اور وہ ذوق بھی اس قدر زبردست ہے کہ آنکھیں چکا چوندھ ہوئی جا رہی ہیں۔ نشے کے عالم میں آنکھ بند ہو جاتی ہے، یہی حال چکا چوندھ ہونے پر بھی ہوتا ہے، اس لیے آئندہ ہونے والے نشے کے ذوق میں بند ہوتی ہوئی آنکھوں کو چکا چوندھ آنکھیں بتانا بہت خوب ہے۔ ''تیرہ'' بہ معنی ''سیاہ'' اور ''مستی'' میں ایک مناسبت بھی ہے، کیوں کہ جو شخص بہت زیادہ نشے میں ہو اُس کو ''سیہ مست'' کہتے ہیں۔

۹۰/۲ دشتِ عشق کی ہول ناکی پر میر نے کئی شعر کہے ہیں۔ ملاحظہ ہو ۴۰/۴ شعر زیرِ بحث جیسا غیر معمولی شعر تو شیکسپیر سے بھی برسوں میں ایک بار سرزد ہوتا۔ پیکر جتنا نادر ہے اُتنا ہی حیرت انگیز، بصری اور جذباتی اعتبار سے اُتنا ہی طاقت ور اور تشبیہی اعتبار سے اُتنا ہی صحیح بھی ہے۔ جذباتی اعتبار سے طاقت ور اور تشبیہی اعتبار سے صحیح نہ ہونے کی بنا پر ''قشعریرہ'' جیسا نادر لفظ بھی تباہ ہو سکتا ہے، اس کی مثال بھی میر ہی نے مہیا کر دی ہے :

کانپتا ہوں میں تو تیرے ابرووں کے خم ہوئے　　قشعریرہ کیا مجھے تلوار کے کچھ ڈر سے ہے　　(دیوانِ دوّم)

اس شعر میں ''قشعریرہ'' کے دوسرے معنی (''لرزنا'') برمحل ہیں، لیکن ''قشعریرہ'' اُس لرزش کو کہتے ہیں جو بخار وغیرہ کی وجہ سے ہوتی ہے، نہ کہ وہ لرزش جو خوف کے باعث ہوتی ہے، شعر زیرِ بحث میں ''قشعریرہ'' کے دونوں معنی انتہائی برمحل ہیں (شیروں کو تھرتھری آجاتی ہے، جیسا کہ انسانوں کو بخار میں ہوتا ہے) یہ معنی اس لیے برمحل ہوئے کہ صحرائے عشق کی ہول ناکی کا ذکر تو کیا ہے، لیکن شیروں کے قشعریرہ کی وجہ واضح نہیں کی۔ اگر یہ کہتے کہ شیروں کو خوف کی وجہ سے قشعریرہ ہو جاتا ہے تو بات نہ بنتی۔ اور خوف کی وجہ سے بال کھڑے ہو جانے کے پیکر کی شدت اور معنی کی صحت کا تو پوچھنا ہی کیا ہے۔ اس بحث سے یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ لفظ کا محض نیا پن یا تشبیہ یا پیکر کی محض ندرت ہر جگہ کافی نہیں ہوتی۔ معنی کی صحت بھی ضروری ہے۔ ''قشعریرہ'' میر نے ''شکار نامۂ دوم'' میں بھی لکھا ہے :

نہ تیرہ ہو روز گوزنان و گور　　کہ شیروں کو بھی تشعریہ بے زور

۹۰/۳ چشمِ حیراں کے ساتھ ہیرے کی دمک کا پیکر میرؔ نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے:

جو دیکھو تو نہیں یہ حال اپنا حُسن سے خالی　　دمک الماس کی سی ہے ہماری چشمِ حیراں میں　　(دیوانِ سوم)

یوں ہی نظر چڑھ رہتی نہیں کچھ حسرت میں تو چشم سفید　　دیکھی ہے ہیرے کی دمک میں اس چشمِ حیران کے بیچ　　(دیوانِ پنجم)

شعر زیر بحث میں آئینے کے ذکر سے ایک نیا لطف پیدا ہو گیا ہے، کیوں کہ آئینے کو بھی حیران کہتے ہیں۔ لہٰذا نکتہ یہ ہے کہ آئینہ تو محض فولاد کا ٹکڑا ہے، ہماری آنکھ تو حیران بھی ہے (لہٰذا آئینے کی طرح ہے) اور ہیرے کی طرح روشن اور قیمتی بھی ہے۔ آنکھوں کے دمکنے کا پیکر ہمارے زمانے میں منیرؔ نیازی نے جس طرح استعمال کیا ہے، اُس کا جواب ممکن نہیں۔ ممکن ہے اُنھوں نے میرؔ سے استفادہ کیا ہو، لیکن انصاف یہ ہے کہ وہ میرؔ سے بڑھ گئے ہیں:

ملامت ہے اندھیرے میں اُس کی سانسوں سے　　دمک رہی ہیں وہ آنکھیں ہرے نگیں کی طرح

اوّلیت بہ ہر حال میرؔ کو ہے، جواہرات کی طرح دمکتی ہوئی آنکھیں بودلیئر کے یہاں بھی ہیں۔ ملاحظہ ہو ۱۳۶/۱۔

۹۰/۴ غیرت کی وجہ سے ''سب جذب ہو جانا'' (یعنی خشک ہو جانا) بہت خوب ہے۔ جذب تو دراصل خون ہوا ہے، لیکن چوں کہ خشک ہو جانے کو بھی جذب ہو جانا کہتے ہیں، اس لیے میرؔ نے بات میں بات پیدا کر لی۔ پھر یہ بھی لطف ہے کہ جذب ہو جانے کا باعث سوزِ دل نہیں، بل کہ غیرت ہے، یہ واضح نہیں کیا کہ غیرت کی وجہ کیا تھی، رقیبوں کا بُرا سلوک، یا معشوق کی طرف سے رقیب پر نوازش، یا زمانے کی ناقدری، یا اپنی بدحالی پر افسوس۔ لفظ ''غیرت'' کو تنہا چھوڑ دینے سے اتنے امکانات پیدا ہو گئے۔ خیال رہے کہ ''سینہ'' بہ معنی ''دل'' بھی ہے یعنی ظرف کہہ کر مظروف مراد لیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۱/۴ اور ۱۰/۴۔

(۷۲۱)　　(۹۱)

طریق خوب ہے آپس میں آشنائی کا　　نہ پیش آوے اگر مرحلہ جدائی کا

یہیں ہیں دیر و حرم اب تو یہ حقیقت ہے　　دماغ کس کو ہے ہر در کی جبہ سائی کا　　جبہ سائی = ماتھا رگڑنا

نہیں جہان میں کس طرف گفت گو دل سے　　یہ ایک قطرۂ خوں ہے طرف خدائی کا　　طرف ہونا = مقابل ہونا

رکھا ہے باز ہمیں در بہ در کے پھرنے سے　　سروں پہ اپنے ہے احساں شکستہ پائی کا

۲۷۰ جہاں سے میرؔ ہی کے ساتھ جانا تھا لیکن　　کوئی شریک نہیں ہے کسو کی آئی کا　　آئی = موت

۹۱/۱ یہ شعر بھی سبک بیانی کم بیانی یعنی (understatement) کا اچھا نمونہ ہے۔ ملاحظہ ہو ۸۲/۲، آپس کی آشنائی، یعنی عشق، کے طریق (''طریق'' بہ معنی ''راستہ'' ہے، لیکن یہاں ''طریقہ'' کے معنی بھی دے رہا ہے) کو محض ''خوب'' کہنا اور عشق کے مصائب میں صرف جدائی کا ذکر کرنا اور اسے راستے کی ایک مشکل منزل (''مرحلہ'' = مشکل منزل) قرار دینا، یعنی اسے کوئی جان لیوا چیز نہ ظاہر کرنا کم بیانی (understatement) کا اچھا استعمال ہے، اس طرز کو کام یابی سے

برتنے کی شرط یہ ہے کہ کہنے والا اور سننے والا دونوں بہ خوبی سمجھتے ہوں کہ بات کو کم کر کے بیان کیا جا رہا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو دونوں، یا ان میں سے ایک، لاعلمی اور سادہ لوحی کا مرتکب ہوگا۔ ''طریق'' بہ معنی ''راستہ'' اور ''مرحلہ'' بہ معنی ''مشکل منزل'' میں مناسبت ظاہر ہے۔

۹۱/۲ لفظ ''اب'' اس شعر میں بہت معنی خیز ہے۔ اشارہ یہ ہے کہ دیر و حرم کوئی معروضی مرتبہ نہیں رکھتے، سب اعتقاد اور تخیل کی بات ہے، چوں کہ ہم کو ہر در پر ماتھا رگڑنے کا دماغ نہیں رہ گیا، تو ہم نے یہ فرض کر لیا کہ ہم ہی دیر ہیں، ہم ہی حرم ہیں اور جب ہم نے یہ فرض کر لیا تو حقیقت بھی یہی ہوگئی، یہ نکتہ بھی خوب ہے کہ اگر چہ دیر اور حرم ایک دوسرے کے متضاد ہیں، اور ان کا اجتماع نہیں ہو سکتا، لیکن یہ بھی محض وہم ہے، انسانی وجود میں دیر بھی ہے اور حرم بھی۔ دیر اور حرم کو باطل اور حق کی علامت سمجھیے، یا شر اور خیر کی، یا واہمہ اور حقیقت کی۔ بنیادی بات یہ ہے کہ انسان میں دونوں عناصر موجود ہیں۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ ''دیر و حرم'' سے مراد تمام حقیقتوں کا مجموعہ بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی دنیا میں جو کچھ ہے وہ ہم میں ہے، یا یہ کہ دنیا میں جو کچھ ہے، وہ ہم ہیں۔ پھر یہ بھی دیکھیے کہ خود کو دیر و حرم فرض کرنے کی وجہ کوئی کشف حقیقت یا عرفان ذات نہیں۔ بل کہ محض ایک رندانہ ترنگ ہے، کہ در در کی ٹھوکریں کھانے کا دماغ نہیں، اس لیے یہی فرض کیے لیتے ہیں کہ ہم ہی دیر ہیں، ہم ہی حرم ہیں۔ مزید یہ کہ دیر و حرم (یعنی حقیقت) کی تلاش معروض کے حوالے سے نہیں ہو سکتی۔ جو شخص اسے اپنے ہی اندر تلاش کرتا ہے۔ وہ نقصان میں نہیں۔ آخری نکتہ یہ کہ جو لوگ دیر و حرم کے معروضی اور خارجی وجود میں یقین رکھتے ہیں، انھیں ہر در پر سر جھکانا پڑتا ہے، کیوں کہ خارج کی دنیا میں تو دیر اور حرم جگہ جگہ موجود ہیں، نہ صرف اس معنی میں کہ اس دنیا میں بہت سی مسجدیں اور مندریں ہیں، بل کہ اس لیے بھی کہ ہر عبادت گاہ کا شیخ یہ دعوا کرتا ہے کہ اصل حقیقت اور معرفت صرف اُس کے پاس ہے۔ اس لیے اگر صرف اپنی ذات کو دیر و حرم (یا دیر یا حرم) فرض کیا، تو در در کی جبہ سائی سے بھی نجات مل جائے گی، جیسا کہ اقبال نے ایک اور سیاق و سباق میں کہا ہے:

یہ ایک سجدہ جسے تو گراں سمجھتا ہے ہزار سجدے سے دیتا ہے آدمی کو نجات

۹۱/۳ ملاحظہ ہو ۴۲۶/۳ اور ۶۰/۴۔ دوسرا مصرع کس قدر خوب صورت کہا ہے۔ ''خدائی'' یہاں دونوں معنی میں صحیح ہے، یعنی ایک تو محاوراتی معنی (''تمام دنیا'') اور ایک لغوی معنی (''خدا ہونا'' Godhood) پہلے مصرعے میں ''کس جگہ'' کی جگہ ''کس طرف'' بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ اس میں ''شش جہات'' کا تصور بھی ہے، ''جگہ جگہ'' کا بھی، اور ہر طرف سے آتی ہوئی آوازوں کا بھی۔ خدائی کا مقابل ہونے میں ایک نکتہ یہ بھی ہے، کہ خدائی اگر چہ خدا کی ہے، لیکن جھوٹی ہے، اور صرف دل سچا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو سارا زمانہ دل کے خلاف کیوں ہوتا؟ مشہور ہے کہ لوگ حق کے مخالف ہوتے ہیں۔ مصرعتین میں ''طرف'' کا استعمال بھی خوب ہے۔

۹۱/۴ ممکن ہے غالب کو اپنا مضمون میر کا شعر دیکھ کر سوجھا ہو:

نہ لٹتا دن کو تو کب رات کو یوں بے خبر سوتا رہا کھٹکا نہ چوری کا دعا دیتا ہوں رہزن کو

میر کے شعر میں ٹوٹے ہوئے پاؤں کا احسان سروں پر ہونا بہت خوب ہے۔ غالب کا شعر ان کی طرح کا تازہ

اور چالاک ہے، اس میں خفیف سا طنز بھی ہے اور ایک طرح کا قلندرانہ پن بھی۔ میر کے یہاں تمکنت اور طمانیت ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ در بہ در پھرنے ہی کی وجہ سے تو پاؤں ٹوٹے ہوں گے۔ اب جب پاؤں ٹوٹ گئے تو اس میں بھی غرور کا ایک پہلو نکال لیا۔

۹۱/۵ ''جانا'' اور ''آئی'' کا تضاد خوب ہے۔ قافیہ کتنا عمدہ نظم ہوا ہے۔ اس شعر کا ایک خوب صورت پہلو اس کے متکلم کا انداز بیان ہے، کہ میر کے مرنے کا تھوڑا سا افسوس بھی ہے، موت کی تنہائی اور مجبوری کا اقبال بھی ہے، لیکن ساتھ ساتھ ایک طرح کی سرد مزاجی اور بے مہری بھی ہے، میر مر گیا تو کیا کیا جائے، سبھی کو مرنا ہے اور اکیلے مرنا ہے، شعر کا متکلم معشوق تو نہیں ہے، لیکن کوئی قریبی دوست یا عزیز ضرور ہے، اسی وجہ سے شعر میں ایک کیفیت پیدا ہوگئی ہے، میر کی موت پر محض ایک عام تبصرہ ہوتا (ہاں صاحب، سب کو جانا ہے اور تنہا ہی جانا ہے) تو وہ بات نہ پیدا ہوتی جو مصرع اولیٰ میں اس بیان سے پیدا ہوئی ہے کہ سچی بات تو یہ ہے کہ ہمیں بھی میر کے ساتھ ہی مرنا چاہیے تھا۔

(۹۲)　　　**(۷۲۲)**

آنسو تو ڈر سے پی گئے لیکن وہ قطرہ آب　　　اک آگ تن بدن میں ہمارے لگا گیا

۹۲/۱ پہلے مصرعے میں لطف یہ ہے کہ جس ڈر سے آنسوؤں کو بہنے سے روکا ہے، اُس کی وجہ نہیں بیان کی۔ ممکن ہے ڈر معشوق کا ہو، ممکن ہے دنیا والوں (یعنی ناصحوں، لعنت ملامت کرنے والوں) کا ہو، ممکن ہے معشوق کی رسوائی کا ہو، ممکن ہے خود اپنی رسوائی کا خوف ہو، ممکن ہے خود آنسوؤں کا خوف ہو کہ پہلی بار بہ رہے ہیں، کبھی آنسوؤں کا بہنا دیکھا نہیں ہے، خدا جانے کیا آفت ڈھائیں، وجہ کو مبہم رکھنے کے باعث مصرعے میں کمال بلاغت پیدا ہوگئی ہے۔ دوسرے مصرعے میں آنسو کا تضاد ''آگ'' سے کس قدر خوب صورت ہے۔ اگر رو لیتے تو شاید دل کو کچھ تسکین ہو جاتی آنسوؤں کو ضبط کیا تو اضطراب اور بڑھا، یہاں تک کہ ایسا لگا گویا سارے بدن میں آگ لگ رہی ہے، غالب کا شعر یقیناً میر سے مستعار ہے:

دل میں پھر گریے نے اک شور اُٹھایا غالب　　　آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا سو طوفاں نکلا

لیکن غالب کے یہاں مراعات النظیر، اور دوسرے مصرعے میں ''نکلا'' کا ایہام بہت خوب ہے۔ اس کے علاوہ، غالب نے براہِ راست آنسو پینے کا ذکر نہیں کیا ہے، بل کہ پورے واقعے کی طرف اتنا بلیغ اشارہ کیا ہے کہ داستان خود بہ خود سمجھ میں آجاتی ہے۔ میر کے یہاں ایک خوبی غالب کی طرح کی ہے، کہ اُنھوں نے قطرۂ آب کو براہِ راست فاعل قرار دیا ہے۔ (قطرۂ آب ہمارے تن بدن میں اک آگ لگا گیا۔) غالب کے شعر میں وہ قطرہ طوفان بن جاتا ہے، یعنی اپنا عمل خود ہی کرتا ہے۔ استعجاب اور رنج دونوں کے یہاں بہت خوب ہے، غالب نے ''پھر'' کا لفظ رکھ کر ایک مسلسل عمل کی طرف اشارہ کیا ہے۔ میر کا شعر اس خوبی سے خالی ہے، اس کے برخلاف۔ ڈر کی وجہ سے آنسوؤں کو پی جانا اور خود ڈر کی وجہ مخفی رکھنا میر کے شعر کی وہ خوبی ہے جو غالب کے یہاں نہیں۔ میر نے اپنے مضمون کو دیوانِ اول میں بہت پست کر کے بیان کیا ہے:

جو آنسو پی گیا میں آخر کو میر ان نے　　　چھاتی جلا جگر میں اک آگ جا لگائی

فارسی میں مضمون کو تھوڑا سا بدل کر یوں کہا ہے :

دل کہ در سینہ من قطرۂ خونے بوداست
چوں بچشم آمد از و شیوۂ طوفاں دیدم

(دل جو کہ مرے سینے میں ایک قطرہ خوں تھا، وہ جب آنکھوں تک آیا تو مَیں نے اس میں طوفان کے انداز دیکھے۔)

اس مضمون کو وہ اُردو میں پہلے ہی بڑی خوبی سے کہہ چکے تھے :

جگر ہی میں یک قطرہ خوں ہے سرشک ؛ پلک تک گیا تو تلاطم کیا (دیوانِ اول)

لیکن ڈر کے باعث آنسو پی جانے کا مضمون دراصل نعمت خاں عالی کا ہے :

شور محشر شد و زاں سوئے جہاں گشت بلند
نالہ را کہ من از ترس تو پنہاں کردم

(وہ نالہ جسے مَیں تیرے خوف سے چھپا گیا تھا، شورِ محشر بن کر دنیا کے اُس پار سے بلند ہوا۔)

میر کے شعر میں انفعالی کیفیت زیادہ ہے۔ غالب کی کیفیت نعمت خاں عالی سے نزدیک ہے، لیکن میر کا شعر ذاتی بیان کی حیثیت سے زیادہ توجہ انگیز ہے۔

(۹۳)

(۷۲۴)

نکتہ مشتاق و یار ہے اپنا ؛ شاعری تو شعار ہے اپنا
بے خودی لے گئی کہاں ہم کو ؛ دیر سے انتظار ہے اپنا
کچھ نہیں ہم مثالِ عنقا لیک ؛ شہر شہر اشتہار ہے اپنا

اشتہار=شہرت

۹۳/۱ اُمرالقیس ایک مشہور شعر میں کہتا ہے کہ میرے سامنے قافیوں کی وہ کثرت ہے جیسے کسی شریر بچے کے سامنے ٹڈیاں (یعنی وہ ایک کو پکڑتا ہے تو دو بھاگ نکلتی ہیں۔) شعر یوں ہے :

اذو دالقوافی عنی زیادا ؛ زیاد غلام غوی جرادا

قافیہ زورِ بیان کا حصہ اور ذریعہ ہوتا ہے۔ میر کو زورِ بیان کے رسمی حُسن سے اتنی دل چسپی نہیں جتنی معنی آفرینی اور نکتہ آفرینی سے ہے۔ نکتہ (یعنی باریک بات، ایسی بات جو لطیف ہو، جو آسانی سے نظر نہ آئے) اُن کا دوست ہے اور اُن سے ملنے کا مشتاق رہتا ہے۔ میر کے نزدیک شاعری کی تعریف ہی یہ ہے کہ وہ نکتہ دار اور نکتہ آفریں ہو۔ دوسرے مصرعے میں صنعت شبہ اشتقاق (''شاعری'' اور ''شعار'') بھی خوب بندھی ہے، اور لفظ ''شعار'' سے اشعار کی طرف اشارہ بھی ملتا ہے۔

۹۳/۲ ممکن ہے غالب نے اپنا مشہور شعر میر کے اس شعر سے مستعار لیا ہو :

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی ؛ کچھ ہماری خبر نہیں آتی

لیکن ہو سکتا ہے دونوں نے (یا کم سے کم میر نے) یہ خیال سترھویں صدی میں دہلی کے مشہور صوفی حضرت شاہ محمد فرہاد (وفات ۱۷۲۲) کے واقعے سے مستعار لیا ہو۔ ظہور الحسن شارب اپنی کتاب ''دلی کے بائیس خواجہ'' میں لکھتے ہیں کہ بعض اوقات ایسا ہوتا تھا کہ آپ مسند پر بیٹھے کچھ تلاش کرنے لگتے۔ لوگ پوچھتے ''حضرت کیا تلاش کر رہے ہیں؟'' تو فرماتے کہ ''فرہاد یہاں بیٹھا تھا، کہاں گیا؟'' استغراق فی المحبوب کی یہ کیفیت صوفیوں کی اصطلاح میں صفاتِ بشری کے صفاتِ ملکی میں مبدل ہونے سے پیدا ہوتی ہے۔ (صفاتِ ملکی کی طرف مائل ہونے کے بارے میں میر کا شعر ۸۵/۱ پر ملاحظہ ہو) غالب کے شعر میں اُن کا مخصوص حاکمانہ لہجہ ہے، لیکن میر کے یہاں درویشی طنطنہ بھی اپنی مثال آپ ہے۔ میر کے لہجے میں خفیف سی جھلک اس بات کی بھی ہے کہ اگرچہ اپنا انتظار دیر سے کر رہے ہیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ اپنی شخصیت، یا اپنی خودی کے غائب یا معدوم ہو جانے پر کسی قسم کی تشویش نہیں، بل کہ ایک طرح کی پُر اطمینان بے پروائی ہے، غالب کا شعر اس کیفیت سے خالی ہے، میر نے اس مضمون کو بار بار نظم کیا ہے:

خدا جانے ہمیں اس بے خودی نے کس طرف پھینکا کہ مدت ہو گئی ہم کھینچتے ہیں انتظار اپنا (دیوانِ دوم)

ہم آپ سے گئے سو الٰہی کہاں گئے مدت ہوئی کہ اپنا ہمیں انتظار ہے (دیوانِ دوم)

عشق کرتے ہوئے تھے بے خود میر اپنا ان کو ہے انتظار ہنوز (دیوانِ چہارم)

آپ کو اب کہیں نہیں پاتے بے خودی سے گئے ہیں کیدھر ہم (دیوانِ چہارم)

ہم آپ سے جو گئے ہیں گئے ہیں مدت سے الٰہی اپنا ہمیں کب تک انتظار رہے (دیوانِ ششم)

لیکن ظاہر ہے کہ ان میں سے کسی شعر میں وہ بات نہیں جو شعر زیر بحث میں ہے، کیا صوفیانہ، کیا عاشقانہ، کیا عام انسانی استغراق، جس سطح پر دیکھیے یہ شعر دنیا کی بہترین شاعری میں رکھنے کے قابل ہے۔ ''بے خودی'' کا تشخص personification کس قدر برجستہ ہے، کیوں کہ محاورہ اس کے ساتھ ہے۔ یہ صورتِ حال اُوپر نقل کردہ شعروں میں سے نمبر ایک میں بھی ہے۔ لیکن دوسرے مصرعے کی کیفیت، جس میں اکتاہٹ، بے پروائی، طنطنہ سب ایک ساتھ ظاہر ہوتے ہیں، کسی شعر میں نہیں۔ اگر پہلے مصرعے کو سوالیہ نہ فرض کر کے استفہام انکاری فرض کیا جائے تو ایک دل چسپ اور غیر متوقع معنی برآمد ہوتے ہیں۔ (بے خودی مجھے کہاں لے گئی؟ یعنی بے خودی مجھے نہیں لے گئی۔) بے خودی مجھے نہیں لے گئی اس کی وجہ یہ ہے کہ میں ہوں ہی نہیں، دیر سے اپنا انتظار کر رہا ہوں۔ جب میں ہوں گا تب تو مجھے بے خودی لے جائے گی! میرے نہ ہونے کی وجہ سے لوگ سمجھتے ہیں کہ بے خودی مجھے لے گئی ہے، واقعہ یہ ہے کہ میں ابھی تک معدوم ہوں۔ جب موجود ہوں تب تو بے خودی کا اثر مجھ پر ہو۔ فارسی میں اس مضمون کو میر نے بہت پست کر دیا ہے:

یارب کجا ز بے خودی عشق رفتہ ایم
چشم سفید شد بہ رہ انتظار من

(یا اللہ میں عشق کی بے خودی میں کہاں چلا گیا؟ اپنے ہی انتظار میں میری آنکھیں سفید ہو گئیں۔)

۹۳/۳ یہ شعر براہِ راست بیدل سے مستعار معلوم ہوتا ہے:

عنقا سر و برگیم مپرس از فقرا ہیچ
عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ماہیچ

(ہم عنقا کا ساز و سامان رکھتے ہیں، فقیروں کے بارے میں کچھ نہ پوچھو۔ تمام دنیا میں ہمارا افسانہ ہے اور ہم کچھ بھی نہیں۔)

دونوں شاعروں نے اپنی اپنی زبان کے امکانات کو خوب برتا ہے۔ بیدلؔ کے یہاں لفظ ''ہیچ'' ہے (ہیچ = کچھ نہیں) عنقا چوں کہ وجود نہیں رکھتا، اس لیے وہ ''کچھ نہیں'' ہے۔ میر نے بھی اسی طرح ''کچھ نہیں'' سے فائدہ اُٹھایا ہے۔ ''کچھ نہیں'' یعنی ''بے حقیقت'' یا ''بہت حقیر''۔ میر نے مکر شاعرانہ سے بھی کام لیا ہے، بیدلؔ کا شعر اس سے خالی ہے۔ عنقایوں تو کچھ ''نہیں ہے'' (یعنی وجود نہیں رکھتا) لیکن انتہائی مشہور پرند ہے، اور شاعری میں اس کی خاص اہمیت بھی ہے، لہٰذا عنقا کو ''کچھ نہیں'' کہنا منطقی اعتبار سے تو درست ہے، لیکن عقیدے اور رواج کے اعتبار سے درست نہیں۔ یہی اس شعر کا مکر ہے، کہ جس چیز کو اپنے حقیر ہونے کے ثبوت میں پیش کیا، وہ بہ ذات خود بہت اہم اور تمام دنیا میں مقبول ہے، یہ ضرور ہے کہ بیدلؔ کے یہاں لفظ ''افسانہ'' میں جو معنویت ہے وہ ''شہر شہر اشتہار'' میں نہیں، صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ اشتہاری چیزیں دراصل ویسی نہیں ہوتیں جیسی وہ ظاہر کی جاتی ہیں، لہٰذا ''شہر شہر اشتہار'' بیدلؔ کے ''افسانہ'' کے اتنا بھرپور نہ سہی، لیکن نامناسب بھی نہیں ہے، میر اثرؔ نے بھی اس مضمون کو خوب ادا کیا ہے، لیکن میر کی سی تہ داری نہیں ہے:

مثل عنقا یہ تیرے گم شدگاں نام کو ہیں کہیں نشان نہیں

(۹۴) (۷۲۹)

۲۷۵ صد شکر کہ داغ دل افسردہ ہوا ورنہ یہ شعلہ بھڑکتا تو گھر بار جلا جاتا

۹۴/۱ حسرت موہانی نے پہلے مصرعے کا آخری لفظ ''ورنہ'' کی جگہ ''اپنا'' نقل کیا ہے اور شعر کو میر سوز سے منسوب کرتے ہوئے اعتراض یہ کیا ہے کہ پہلے مصرعے میں وقفہ ''داغ دل'' کے بعد آتا ہے، جب کہ بات وہاں ادھوری رہتی ہے۔ اس عیب کو اُنھوں نے ''شکست ناروا'' سے تعبیر کیا ہے۔ (''معائب سخن'') میں نے اس مسئلے پر مفصل بحث اپنی کتاب ''عروض آہنگ اور بیان'' میں درج کی ہے، فی الحال اتنا دوہرانا کافی ہے کہ اگر شکستِ ناروا کوئی عیب ہے بھی تو وہ اس شعر میں نہیں ہے۔ شکست ناروا کے عیب ہونے کے بارے میں شک اس لیے ہوسکتا ہے کہ ایرانی عروضیوں نے اس کا ذکر نہیں کیا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ہمارے عروض میں (یعنی عربی فارسی اُردو عروض میں) ''وقفے'' کا تصور ہی نہیں ہے، قاضی عبدالودود نے بہ صراحت کہا ہے کہ ''شکست ناروا'' نام کا عیب کسی پرانی فارسی کتاب میں مذکور نہیں۔ شکست ناروا کی بہت بین مثالیں مومنؔ جیسے شخص کے یہاں بھی خوب ملتی ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ کم سے کم مومنؔ کے زمانے تک اسے عیب نہیں تصور کرتے تھے۔ مومنؔ کے یہ شعر ملاحظہ ہوں:

جاؤ تو جاؤ سوئے دشمن سوئے فلک کیوں اے گرم نالہ ہائے آتش فگن گئے ہو

دونوں مصرعوں میں وقفہ اس طرح پڑا ہے کہ اضافت (جو واحد اکائی کا حکم رکھتی ہے) دو ٹکڑے ہو گئی ہے۔

دل لے کے وفا کیسی پر قول تو دینا تھا　　　اے سیم تن آفت ہے تو مفت بری اتنی

دوسرے مصرعے میں وقفہ "ہے" کے بعد پڑتا ہے، حالاں کہ قواعد "تو" کے بعد وقفے کا تقاضا کرتی ہے، بہ ہر حال، اب میر کے شعر کے معنوی پہلوؤں پر غور کیجیے۔ داغ دل کا افسردہ ہونا، یعنی عشق کا زائل ہو جانا اور شعلے کا بھڑکنا یعنی عشق کا بے قابو ہو جانا۔ مایوسی یا کم ہمتی یا دنیا سے بے تعلقی کی وہ کون سی منزل ہوگی جس پر پہنچ کر ایسا شعر زبان سے نکلا ہوگا جس میں شعلۂ عشق کے سرد ہونے پر خوشی کا اظہار کیا جائے۔ ایسا شعر کہنے کے لیے غیر معمولی ہمت درکار ہے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ یہ شعر موت کے بعد کی صورت حال بیان کر رہا ہو، کہ اچھا ہوا عشق کے بے قابو ہونے سے پہلے ہی مجھے موت آئی اور یہ شعلہ افسردہ ہو گیا، ورنہ اگر کہیں یہ آگ بھڑک اُٹھتی تو مجھے ہی کیا، میرے گھر بار کو (یعنی اُن بے گناہوں کو جن کا اس سے کوئی تعلق نہ تھا) بھی خاک کر دیتی۔ پھر یہ بھی غور کیجیے کہ پہلے مصرعے میں جس چیز کو "داغ" کہا ہے (یعنی وہ چیز جو آگ بجھ جانے کے بعد نمایاں ہوتی ہے، یا وہ چیز جو آگ کے دُور ہونے کے بعد دکھائی دیتی ہے) اُسی کو دوسرے مصرعے میں "شعلہ" کہا ہے۔ یعنی عشق کی آگ ایک بار چھو کر نکل گئی، دل پر داغ پڑ گیا۔ لیکن اس داغ میں بھی اس قدر تمازت تھی کہ داغ میں شعلے کا سا رنگ تھا، خوب شعر ہے۔ اس مضمون کو بہت پست کر کے دیوانِ اوّل میں یوں کہا ہے:

غافل نہ رہیو ہرگز نادان داغ دل سے　　　بھڑکے گا جب یہ شعلہ تب گھر جلا رہے گا

(۹۵)　　　(۷۳۱)

نیزہ بازانِ مژہ میں دل کی حالت کیا کہوں　　　ایک ناکسی سپاہی دکھنیوں میں گھر گیا

ناکسی = بے ہنر، اناڑی
دکھنی = مرانٹھے، تلنگے

۹۵/۱ تشبیہ ایسی ہے کہ اچھے اچھے شاعر برسوں تلاش کرتے رہیں تو بھی نصیب نہ ہو۔ مرانٹھے چوں کہ لڑنے کے فن میں بہت طاق اور دشمن کے لیے بہت جابر ہوتے ہیں، اس لیے اگر بہت سے مرانٹھے کسی ایک اناڑی سپاہی کو گھیر لیں تو اُس کا حشر ظاہر ہے۔ مہاراشٹرا اور تلنگانہ چوں کہ دلی کے جنوب میں ہے، اس لیے ان (وہاں کے سپاہیوں کو دلی میں دکھنی کہا جاتا تھا۔ بعد میں "تلنگے" زیادہ رائج ہو گیا۔) کو "دکھنی" کہا جاتا تھا، یہ تشبیہ میر کے خاص طرز تخیل کو ظاہر کرتی ہے جسے میں نے "زمینی اور بے لگام" کہا ہے۔ بے لگام اس لیے کہ میر انتہائی غیر متوقع چیزوں تک جا پہنچتے ہیں۔ ان کا ذہن ان تجربات اور خیالات کو بھی پکڑتا ہے جو باضابطہ فکری کارروائی کی گرفت میں نہیں آتے اور زمینی اس لیے کہ وہ روز مرہ کی ٹھوس اور مرئی چیزوں ہی کو کام میں لاتے ہیں، غالب کی طرح تجرید کے قائل نہیں۔ شعر زیر بحث میں میر نے ایک نفسیاتی کیفیت کو دوسری نفسیاتی کیفیت سے تشبیہ دی ہے، لیکن دوسری کیفیت (اناڑی سپاہی کی مراٹھوں کے درمیان بے بسی) طبیعی اور واقعاتی عمل پر مبنی ہے۔ پھر مصرع اولیٰ میں انشائیہ انداز بیان ہے اور مصرع ثانی میں خبریہ، لیکن حرف تشبیہ کوئی نہیں، یہ انتہائے بلاغت ہے۔ پہلے ایک بات کو انشائیہ انداز میں کہا پھر اس کو واضح کرنے کے لیے ایک خبریہ جملہ لکھا جس

میں پہلی بات کی مثال ہے، لیکن تشبیہ کی آمد کا اشارہ (signal) کرنے والا کوئی لفظ (جیسے، گویا، یوں سمجھیے، وغیرہ) نہیں رکھا، یعنی ایک خیالی تجربے کو براہِ راست ایک طبیعی تجربے سے مربوط کر دیا، دونوں ایک دوسرے کو آئینہ دکھا رہے ہیں۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔ غالب نے اس سے ملتا جلتا مضمون اسی تکنیک سے برتا ہے، لیکن اُن کے یہاں تجرید غالب ہے، غالب اور میر کے شعروں کو سامنے رکھیے تو دونوں شعرا کے تخیل کا طرز فوراً واضح ہو جائے گا۔ غالب کہتے ہیں :

کس دل پہ ہے عزم صف مژگاں خود آرا　　آئینے کے پایاب سے اتری ہیں سپاہیں

آئینے میں پایاب فرض کرنا اور مژگاں کی سپاہ کو اسے پار کرتا ہوا دکھانا غیر معمولی اور پُر اسرار ہے، جب کہ میر کا پیکر بھی غیر معمولی ہے، لیکن اس کا تاثر فوری اور براہِ راست ہے، کیوں کہ اس کا تعلق ٹھوس اور مرئی اشیا سے ہے۔

اس مضمون کو آنند رام مخلص نے بھی کہا ہے اور ممکن ہے میر نے وہاں سے مستعار لیا ہو :

بردل ما تیرہ روزاں از صف مژگاں گذشت
انچہ از فوج دکن بر ملک ہندستاں گذشت

(ہم بدنصیبوں پر صف مژگاں کے ہاتھوں وہی کچھ بیتی جو دکن کی فوج کے ہاتھوں ملک ہندستان پر گذری۔)

اوّلیت کا شرف مخلص کو ہے، لیکن "تا کبی سپاہی" اور "دکھنیوں میں گھر گیا" کا ڈراما اور پیکر میر کے شعر کو مخلص سے بلند تر کر دیتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۴۴۲/۳۔

(۹۶)

(۷۳۳)

ہم عاجزوں کا کھونا مشکل نہیں ہے ایسا　　کچھ چونٹیوں کو لے کر پاؤں تلے مل ڈالا

۹۶/۱ اس شعر کا غیر معمولی حُسن چیونٹیوں کا پاؤں تلے مسلنے کے ارادی فعل میں ہے۔ چیونٹیاں پاؤں کے نیچے آ کر دبتی مرتی ہی رہتی ہیں، لیکن ننھے بچوں کے سوا (جنھیں نیک و بد کی تمیز نہیں ہوتی) ارادی طور پر چیونٹیوں کو مسل کر کوئی نہیں مارتا۔ جو شخص ایسا کرے گا وہ حد درجہ ظالم، بل کہ بے حس اور نا قابلِ اصلاح قسم کا سفاک ہوگا۔ سب سے زیادہ دل ہلا دینے والی سفاکی وہ ہوتی ہے جو بے مقصد ہو۔ اس لیے عاجز اور مجبور عاشقوں کو قتل کرنے کو چیونٹیوں کے مسل ڈالنے سے تشبیہ دینا صرف اس بات ہی کو ظاہر نہیں کرتا کہ عاشقوں کا قتل بہت آسان ہے، بل کہ اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ یہ قتل انتہائی سفاکانہ کام ہوگا۔ پھر یہ کہ بے چاری چیونٹیاں کسی کا بُرا نہیں چاہتیں، کسی کا بُرا نہیں کرتیں، ایسی بے ضرر مخلوق کو قتل کرنا کس قدر ظالمانہ اور بے فائدہ ہے۔ اسی طرح، عاشق تو معشوق کا بھلا ہی چاہتے ہیں، اُن کا نقصان تو کرتے نہیں، پھر وہ معشوق کے محکوم بھی ہیں، جس طرح ننھی ننھی چیونٹیاں انسان کی محکوم ہوتی ہیں۔ انسان جب چاہے اُن کا راستہ روک دے، جب چاہے اُن کو پانی میں بہا دے، آگ میں جلا دے۔ مصرع اولیٰ میں "ہم" اور مصرع ثانی میں "کچھ" کے لفظ اس بات کی طرف اشارہ کر رہے ہیں کہ انفرادی طور پر ایک عاشق کی حیثیت ایک چیونٹی سے زیادہ نہیں۔ پھر یہ غور کیجیے کہ شعر میں عاشقوں کا براہِ راست ذکر نہیں ہے۔ بل کہ "عاجزوں" کہا گیا ہے۔ اس طرح یہ شعر خدا اور اُس کے بندوں کے

بارے میں بھی ہو سکتا ہے۔ خدا کے سامنے بندے اُتنے ہی کم زور اور بے حقیقت ہیں جتنے انسان کے سامنے چیونٹی۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ انسان کو ''عاجز'' کہتے بھی ہیں، یعنی ''عجز کرنے والا'' اور ''عجز رکھنے والا''۔ ''عاجز'' بہ معنی ''مجبور'' اُردو کے محاوراتی معنی ہیں۔ ''بشر'' اور ''عاجز'' کے استعمال کے لیے دیکھیے ۸۷/۲۔

''چونٹی'' اب صرف مشرق یوپی اور بہار میں رائج ہے۔ اور جگہ ''چیونٹی'' یا ''چینٹی'' (دونوں بروزن فعلن) بولتے ہیں۔ اہلِ دہلی البتہ ان دنوں ''چنیوٹی'' بروزن فاعلن بولتے ہیں۔ شان الحق حقی نے اپنی فرہنگِ تلفظ میں بروزن فاعلن کے علاوہ اور کوئی تلفظ نہیں لکھا۔

(۹۷) (۷۳۴)

جب رات سر پٹکنے نے تاثیر کچھ نہ کی
ناچار میر منڈکری سی مار سو رہا

منڈکری مارنا = ہاتھوں اور پاؤں کو پیٹنے سے لگا کر سر جھکا کر سمٹ رہنا، یعنی ایسی شکل بن جانا جیسی ماں کے پیٹ میں بچے کی ہوتی ہے۔

۹۷/۱ میر کی ایک غیر معمولی صفت یہ ہے کہ اگر چہ وہ بھی دردِ عشق و ہجر کے بیان میں رسومیاتی مبالغے سے کام لیتے ہیں، لیکن بعض اوقات اور کبھی کبھی بالکل غیر متوقع طور پر وہ انتہائی واقعیت سے کام لیتے ہیں، اور اُن کی واقعیت جذباتی سطح پر ہونے کے علاوہ عام۔ ظاہری زندگی سے بھی پیوستہ ہوتی ہے۔ جذباتی سطح پر واقعیت کا اظہار ۹۴/۱ میں دیکھیے، جس میں داغِ دل کے افسردہ ہونے کا ذکر ہے، شعرِ زیرِ بحث میں جذباتی سطح پر واقعیت کو عام ظاہری زندگی کے ایک منظر کے ذریعہ اور مستحکم کیا گیا ہے، آہ و زاری میں اثر نہیں ہوتا، یہ ایک رسمی بات ہے، اس کا اگلا درجہ یہ ہے کہ عاشق اپنا سر پھوڑ لے، یا جان دے دے، یا دیوانہ ہو جائے، وغیرہ۔ یہ سب درجے رسومیاتی مبالغے کے درجے ہیں، اس شعر میں میر اُن تمام درجات کو چھوڑ کر وہ بات بیان کرتے ہیں جو واقعی زندگی میں ہوتی ہے، یعنی عاشق تھک ہار کر سو رہتا ہے۔ سر پٹکنے میں تین طرح کی تاثیر کی اُمید تھی، یا تو معشوق آجائے۔ یا عاشق کو کسی طرح صبر آجائے یا پھر سر پھوٹ جائے اور قصہ تمام ہو۔ تینوں باتیں نہیں ہوئیں۔ لیکن زندگی کا طبعی اور جسمانی عمل جاری رہتا ہے۔ لہٰذا عاشق گھٹنوں میں سر دے کر سو جانے پر اکتفا کرتا ہے۔ ماہرینِ نفسیات کا کہنا ہے کہ منڈکری مار کر سونے یا لیٹنے میں انسان کی اُس خواہش کا اشارہ ہے کہ وہ دوبارہ ماں کے پیٹ میں واپس جانا چاہتا ہے، جہاں اُسے کوئی خوف و خطر نہ تھا، کسی طرح کی تکلیف نہ تھی اور نہ کوئی ذہنی یا عملی ذمہ داری تھی۔ ظاہر ہے کہ میر کو ان باتوں کی خبر نہ تھی۔ اُن کے زمانے میں نفسیات کا علم تھا ہی نہیں، اور ہوتا بھی تو وہ شاید اُسے بہت زیادہ قابلِ اعتنا نہ سمجھتے۔ لیکن جیسا کہ فرائڈ (Fraud) نے کہا ہے، لاشعور کی دریافت کا سہرا دراصل شعرا کے سر ہے، میں نے تو صرف اس دریافت کو مرتب شکل میں پیش کیا ہے، شاعر کا ذہن انسانی روح اور کائنات کے اُن رازوں تک براہِ راست پہنچ جاتا ہے، جن تک سائنس اپنی تحقیق و تفتیش کے کئی مراحل کے بعد پہنچتی ہے، ان سب باتوں کے علاوہ یہ بھی دیکھیے کہ اتنا گہرا اور شدید جذباتی واقعیت کا حامل مضمون بیان کرتے وقت بھی میر رعایتِ لفظی سے نہ چوکے۔ سانپ جب اپنے کو پیچ در پیچ کر لیتا ہے تو اُس کو بھی منڈکری مارنا کہتے ہیں، میر نے ''منڈکری'' اور ''مار'' کی اس رعایت سے

فائدہ اٹھالیا ہے۔ ''مار'' اور ''سر پٹکنے'' میں بھی رعایت ہے، کیوں کہ سانپ جب اضطراب کی حالت میں ہوتا ہے تو سر پٹکتا ہے۔ غضب کا شعر ہے۔

(۹۸)

(۳۶۷ ب)

کوئی فقیر یہ اے کاش کے دعا کرتا — کہ مجھ کو اس کی گلی کا خدا گدا کرتا

۲۸۰ چمن میں پھول گل اب کے ہزار رنگ کھلے — دماغ کاش کہ اپنا بھی ٹک وفا کرتا

تلاطم آنکھ کے صد رنگ رہتے تھے تجھ بن — کبھو کبھو جو یہ دریاے خوں چڑھا کرتا

موئی ہی رہتی تھی عزت مری محبت میں — ہلاک آپ کو کرتا نہ میں تو کیا کرتا

۹۸/۱ شعر میں کئی لطف ہیں، ایک تو فقیر کا دعا کرنا۔ ''فقیر'' سے مراد ''اللہ والا'' بھی ہوسکتا ہے۔ اور ''غریب یا نادار شخص'' ۔ دوسرے معنی اس لیے نامناسب نہیں کہ کہا جاتا ہے نادار شخص کی دعا اثر کرتی ہے۔ دوسرا لطف یہ ہے کہ کسی اور سے دعا کرانے کی تمنا میں کنایہ ہے کہ اپنی دعا بے اثر ثابت ہو چکی ہے۔ تیسرا لطف یہ ہے کہ لوگ عام طور پر دعا کراتے ہیں کہ کوئی بڑی کام یابی حاصل ہو۔ مثلاً دولت ملے، مرض سے نجات ملے، دشمن زیر ہو، وغیرہ۔ یہاں دعا اس بات کی ہے کہ معشوق کی گلی میں گدائی نصیب ہو جائے، گویا اس سے زیادہ کام یابی (مثلاً معشوق تک رسائی، یا اُس کی مہربانی، وغیرہ) کی کوئی اُمید ہی نہیں۔ اتنی نا اُمیدی ہے کہ اُس کے بارے میں فقیر سے دعا کرانا بھی فضول معلوم ہوتا ہے، چوتھا لطف ''خدا گدا کرتا'' کے فقرے میں ہے ''خدا'' اور ''گدا'' کو ایک ساتھ رکھنے کی وجہ سے بہ ظاہر محسوس ہوتا ہے کہ عبارت میں کوئی ابہام یا غلطی ہے، لہٰذا شعر پر دوبارہ غور کرنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ پھر ''گلی کا'' اور ''خدا'' کو ایک ساتھ رکھنے کی وجہ سے ''گلی کا خدا'' کو ایک فقرہ سمجھنے کی غلط فہمی ہوسکتی ہے، ہر وہ ترکیب جو الفاظ پر دوبارہ توجہ کرنے کا اثر پیدا کرے، مرغوب و مطبوع ہوتی ہے، بشرطیکہ اس سے شعر کا معنوی یا لفظی حُسن بھی بڑھتا ہو، محض معمائیت نہ ہو، شعر زیر بحث میں معمائیت نہیں ہے، بل کہ ایک لطیف (اگرچہ معمولی) پیچیدگی ہے۔

۹۸/۲ شعر کا ابہام دل چسپ ہے، دماغ کس چیز کے لیے وفا کرتا، یہ واضح نہیں کیا، ایک امکان تو یہ ہے کہ بہار کا موسم جنون کا موسم ہوتا ہے۔ تھوڑی ہی دیر میں ہم کو جنون ہو جائے گا اور ہم بہار کا لطف نہ اُٹھا سکیں گے۔ اگر دماغ کچھ دیر بھی قائم رہتا تو ہم بہار سے لطف اندوز ہو لیتے۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ ہماری بے دلی اور بے دماغی کا یہ عالم ہے کہ ہمیں بہار اچھی ہی نہیں لگتی۔ اگر دماغ تھوڑا ساتھ دیتا تو ہم بھی سیر گل دیکھ لیتے۔ تیسرا امکان بالکل متضاد ہے۔ اگر ''ٹک'' کو ''تھوڑی دیر'' کے معنی میں نہ لیا جائے، بل کہ اسے تاکیدی کلمہ فرض کیا جائے (مثلاً ''ٹک دیکھیے''، ''ٹک ٹھہر جاتے تو کیا اچھا ہوتا'' وغیرہ) تو معنی یہ بنتے ہیں کہ کاش ہمارا دماغ بھی ذرا وفا کر جائے اور ہم کو جنون ہو جائے۔ بہار تو آئی ہوئی ہے، لیکن ہماری بہار یہ ہے کہ ہم جنوں میں خوب دھومیں مچائیں۔ اگر دماغ بے وفائی نہ کرے (یعنی ہمارے ساتھ لگا نہ رہے، بل کہ ہم کو چھوڑ جائے) تو ہم کو بھی جنون ہو، ہم بھی بہار کا لطف لیں۔ اس معنی میں حُسن یہ ہے کہ دماغ کا وفا کرنا یہ نہیں ہے

کہ وہ قائم رہے، بل کہ یہ ہے کہ وہ ساتھ چھوڑ جائے۔ اگر دماغ ساتھ نہ چھوڑے تو یہ اُس کی بے وفائی ہے، کیوں کہ پھر جنون نہ ہوگا، اور اگر جنون نہ ہوگا تو بہار سے لطف اندوزی بھی نہ ہوگی۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ بہار نے چمن کے ساتھ وفا کی، یعنی خزاں کے بعد پھر آگئی، ہمارا دماغ ہمارے ساتھ تھوڑی دیر وفا کرتا تو ہمارا بھی جنون کا موسم لوٹ آتا۔

۹۸/۳ ''رہتے تھے'' کو دُکنی طرز کا فقرہ فرض کیا جائے تو یہ تمنائی مفہوم کا فقرہ ہوگا، یعنی ''آنکھ میں تلاطم رہتے۔'' اس صورت میں معنی یہ ہوے کہ اگر آنکھیں (جو دریائے خوں ہیں) کبھی کبھی اُمڈ آیا کرتیں تو صد رنگ منظر نظر آتے۔ میر نے قدیم اُردو کے انداز میں ماضی استمراری کو تمنائی مفہوم میں کئی جگہ استعمال کیا ہے:

آگے بچھا کے نطع کو لاتے تھے تیغ و طشت کرتے تھے یعنی خون تو اک امتیاز سے (دیوان ششم)

اب یہ دریا سمٹ کر اپنی تہ میں چلا گیا ہے اس لیے ہر طرف بے رنگی ہی بے رنگی ہے۔ اگر ''رہتے تھے'' کو ماضی بعید فرض کیا جائے تو مفہوم تھوڑا سا بدل جاتا ہے۔ تیرے بغیر آنکھوں میں صد رنگ منظر رہا کرتے تھے، لیکن اب آنکھیں خشک ہو گئیں۔ لہٰذا وہ صورت باقی نہیں رہی۔ کاش کہ آنکھوں کا یہ دریائے خوں کبھی کبھی اُمڈ آیا کرتا تو پھر وہی منظر نظر آتے۔ شعر میں کئی نکات ہیں۔ ''تجھ بن'' کا فقرہ بہ ظاہر زیادہ معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ بہ ظاہر تو اس وقت بھی ہجر کی کیفیت ہے۔ آنکھوں کے صد رنگ تلاطم اور دریائے خوں کے تذکرے سے ہی معلوم ہو جاتا ہے کہ جدائی کا موسم ہے۔ اس کو یوں کہیے کہ ''تجھ بن'' کے بغیر بھی شعر مکمل معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ایک امکان یہ ہے کہ ہجر کا نہیں، بل کہ وصل کا شعر ہو۔ یعنی وصل کے زمانے میں معشوق کا دیدار نصیب ہے، لیکن اذیت پسند دل کو وہ دن بھی یاد آئے ہیں جب آنکھیں دریائے خوں تھیں اور اُن کی وجہ سے سارا عالم رنگا رنگ معلوم ہوتا تھا۔ وصال کے دن ہیں، لیکن ہجر کی لذتیں بھی نہیں بھولی ہیں۔ جب تو نہ تھا تو آنکھوں میں صد رنگ منظر تھے، کیوں کہ آنکھیں خون سے سرخ تھیں۔ اگر کبھی کبھی وہ دریائے خوں پھر اُمڈتا تو وہ دل چسپ منظر پھر دکھائی دیتے۔ اس مفہوم میں اور دوسرے مفہوم میں (یعنی اگر ''رہتے تھے'' کو ماضی بعید فرض کیا جائے) ایک خوبی یہ ہے کہ دوسرا مصرع تھوڑا سا ادھورا رہتا ہے، لیکن بات پوری ہو جاتی ہے۔ یعنی مصرعے کے بعد کچھ اس قسم کا فقرہ مقدر ہے۔ ''تو کیا خوب ہوتا'' یا ''تو پھر وہی لطف رہتا'' وغیرہ۔ تیسری بات یہ کہ دوسرے مصرعے میں ''یہ'' کا لفظ، جو آنکھوں کا قائم مقام ہے، بہت خوب ہے۔ اسم اشارہ کا ایسا استعمال جس میں تاکید کا عنصر بھی ہو، کمال بلاغت ہے۔

۹۸/۴ یہ شعر میر کے اُس خاص انداز کا ہے، جس میں بہ ظاہر بے چارگی کے اظہار کے در پردہ خودداری کا اظہار ہوتا ہے۔ عزت اگر نہیں تو زندگی اور موت ایک ہی چیز ہیں۔ جب عشق میں عزت ہی گنوا دی تو مَیں زندہ کہاں رہا؟ اور جب مَیں اندر سے مر گیا تو خودکشی کے علاوہ چارہ نہیں۔

(۹۹) (۷۳۸)

منھ اس کے منھ کے اُوپر شام و سحر رکھوں ہوں اب ہاتھ سے دیا ہے سر رشتہ میں ادب کا

۹۹/۱ شعر میں وصال کی لذت کا جو والہانہ بیان ہے، وہ تو خوب ہے ہی۔ ایک نکتہ بھی ہے۔ معشوق سے وصال ہوا، کوئی بیچ

میں حائل بھی نہیں تھا، لیکن ادب مانع تھا، اس لیے کھل کھیلنے کی ہمت نہ پڑی، آہستہ آہستہ وہ منزل آئی کہ منھ پر منھ رکھا۔ پھر وہ وقت آیا جب دن رات اُس کے منھ سے منھ ملائے گذرنے لگے، ادب اور تکلف سب بھلا دیے لیکن یہ بات فوراً نہیں پیدا ہوئی، اور اس بات کا بھی احساس رہا کہ اس طرح منھ سے منھ ملائے پڑے رہنے میں شاید کوئی بے ادبی بھی ہو رہی ہے۔ لفظ ''اب'' کا استعمال قابلِ داد ہے۔ منھ پر منھ رکھنے کے پیکر کو ایک اور شعر میں نظم کیا ہے، لیکن صورت حال وہاں لحاظ ادب کی ہے:

گو شوق سے ہو دل خوں مجھ کو ادب وہی ہے　　　میں رو کبھو نہ رکھا گستاخ اُس کے رو پر　　　(دیوان سوم)

ادب کے مضمون پر ملاحظہ ہو $\frac{43}{1}$ جس میں غبار ہو جانے کے باوجود معشوق سے دُور دُور رہنے کے مضمون پر مبنی اشعار سے بحث ہے۔ مزید ملاحظہ ہو $\frac{202}{2}$۔

معشوق کے منھ پر منھ رکھنے میں ایک کنایہ یہ بھی ہے کہ معشوق کچھ کہنا چاہتا ہو (مثلاً یہ کہ اب بس کرو اب ہم تھک گئے، وغیرہ) تو اُسے بولنے کا موقع ہی نہیں ملتا۔

(۱۰۰)

(۷۴۰)

دل میں رہا نہ کچھ تو کیا ہم نے ضبطِ شوق　　　یہ شہر جب تمام لٹا تب نسق ہوا

نسق ہونا = انتظام کے تحت آنا

$\frac{100}{1}$ ان دو مصرعوں میں جو باتیں بیان ہوئی ہیں اُنھیں میر نے کئی جگہ کہا ہے، اور اکثر نئے نئے رنگ سے کہا ہے، لیکن یہ شعر ایسا ہے کہ اس پر وہ جتنا بھی ناز کرتے، کم تھا۔ دل سے آرزوؤں کا نکل جانا یا حسرت کا باقی نہ رہنا، یعنی ولولوں کا سرد پڑ جانا یا ہمت کا سرد پڑ جانا، میر نے جگہ جگہ لکھا ہے، شعرِ زیرِ بحث میں ''دل میں رہا نہ کچھ'' کہہ کر تمام باتوں کی گنجائش پیدا کر دی ہے۔ مثلاً ہمت نہ رہی، طاقت برداشت نہ رہی، جوانی کا جوش نہ رہا۔ غرض کہ وہ تمام چیزیں جن کے ہونے سے دل واقعی دل ہوتا ہے، ختم ہو گئیں، یعنی مٹ گئیں یا خرچ ہو گئیں۔ جب ایسا ہو چکا تو ہم نے بھی اپنے شوق کو قابو میں کیا، یعنی اُس کا اظہار کرنا ترک کیا، یا شوق ہی ترک کر دیا، یا شوق کو اپنے اُوپر حاوی ہونے سے روکا۔ اب اس واقعے پر دوسرے مصرعے میں جو رائے زنی ہے وہ طنز، غرور، الم ناک انجام کا احساس، ان سب جذبات و کیفیات کو بہ یک وقت محیط ہے۔ ایجاز بیان اور قولِ محال اور استعارہ سب یک جا ہو گئے ہیں۔ شہر دل کا تلاطم اُس وقت ختم ہوا، اُس پر نظم وضبط کی حکم رانی تب ہوئی، جب وہ تمام لٹ گیا۔ جب شہر اُلٹ جائے تو انتظام کرنے اور نظم و نسق قائم کرنے کو باقی ہی کیا رہتا ہے؟ لیکن شہر دل وہ دل ہے، جس کو انتظام کے تحت لانے کے پہلے اُس کو اُجاڑنا (یعنی اُس کی ہستی کو ختم کرنا) ضروری ہے۔ ''لٹا'' میں یہ کنایہ بھی ہے کہ معشوق نے ایک ایک کر کے ہر چیز چھین لی۔ لیکن جب وہ سب چیزیں چھن گئیں تو دل بھی خالی ہو گیا۔ اور جب دل خالی ہو گیا تو جس کے لیے (یعنی معشوق کے لیے) دل میں یہ سب طوفان برپا تھے، اُس سے بھی دل چسپی باقی نہ رہی۔ یعنی معشوق کی خاطر دل کو لٹایا تھا، لیکن جب دل لٹ گیا تو معشوق کی تمنا کیا کرتے، خود بہ خود ضبط شوق ہو گیا۔ اپنی شکست کی آواز ہونا اسی کو کہتے ہیں۔ لطف یہ ہے کہ شعر میں خود ترحمی (self pity) کا شائبہ تک نہیں۔ ایسا شعر کہنے کو

واقعی جگر چاہیے۔ ضبطِ شوق کو انتظام سے تعبیر کرنا ایسا استعارہ ہے جو "شہرِ دل" کے بغیر نہ سوجھتا، لیکن "شہرِ دل" سے "ضبطِ شوق" کی طرف ذہن منتقل ہونا معمولی بات نہیں۔ "ضبط" اور "نسق" میں رعایت بھی خوب ہے۔

(۱۰۱)

(۷۴۱)

۲۸۵ منظر خراب ہونے کو ہے چشمِ تر کا حیف پھر دید کی جگہ نہیں جو یہ مکاں گرا

۱۰۱/۱ "منظر"، "چشم"، "دید" اور "منظر" (بہ معنی "دکھائی دینے کی جگہ") "جگہ" اور "مکاں" کی رعایتیں خوب ہیں۔ "چشم" کے لیے بھی "خانہ" کا لفظ لاتے ہیں، لہٰذا "چشم" اور "مکاں" میں ضلع کا ربط ہے۔ کیفیت کے اعتبار سے یہ شعر ۴۷/۱ سے مشابہ ہے، لیکن یہاں استعارہ اتنا نادر نہیں ہے۔ اس کی تلافی ایک حد تک دوسرے مصرعے کے لہجے سے ہو جاتی ہے، لہجے میں ہلکی سی تنبیہ اور ہلکی سی بے پروائی کا خوب صورت امتزاج ہے۔ کفایتِ لفظی بھی خوب ہے "پھر" اور "جو" اتنے برمحل استعمال ہوئے ہیں کہ مکالمے کا رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ چشمِ تر کا منظر خراب ہونے سے مراد یہ ہے کہ ابھی آنکھیں تر ہیں۔ یہ منظر خوب ہے، لیکن تھوڑی دیر بعد باقی نہ رہے گا۔ آنکھوں سے آنسو بہ نکلیں گے، یا آنکھیں ہی بہ جائیں گی۔ اس وقت منظر دل چسپ ہے، آ کر دیکھ جاؤ۔ "خراب" اور "تر" کے ساتھ مکان کا گرنا بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ سیلاب، یا بنیادوں میں سیلن کے باعث مکان اکثر گر جاتے ہیں، اور گرے ہوئے مکان کو بھی خراب کہتے ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ شعر کا تخاطب معشوق سے نہ ہو، بل کہ اپنے آپ سے ہو، یا محض عام تخاطب سے ہو، یعنی عام لوگوں سے۔

(۱۰۲)

(۷۴۳)

عالم میں جاں کے مجھ کو تنزہ تھا اب تو میں آلودگی جسم سے مائی میں اٹ گیا

۱۰۲/۱ "عالم میں جاں کے" سے مراد ہے "عالم ارواح میں"۔ صوفیا کا خیال ہے کہ روح بہ ذاتِ خود پاک ہوتی ہے، کیوں کہ وہ عالمِ قدس میں رہتی ہے۔ جب وہ جسم کا لباس پہن کر دنیا میں آتی ہے تو دنیاوی تعلقات اور ہوا و ہوس کا شکار ہو کر اپنی پاکیزگی کھو بیٹھتی ہے۔ اسی لیے صوفیوں کے یہاں تزکیۂ نفس کی کوشش کو مرکزی اہمیت دی گئی ہے۔ دنیاوی روپ میں مقید ہونا ہی روح کو کثیف کر دیتا ہے۔ صوفیوں کا مشہور مقولہ کہ "تیرا وجود گناہ ہے"۔ "وحدت الوجودی فکر کے علاوہ اس تصور کا بھی آئینہ دار ہے کہ دنیاوی روپ کی کثافت روح پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ میر نے اس تصور کو دوسرے مصرعے میں ایک زبردست استعارے کے ذریعہ ظاہر کیا ہے۔ جسم مٹی کا بنا ہوتا ہے، اس کے اعتبار سے "جسم" کو "آلودگی" سے تعبیر کرنا اور کثافت کو مٹی میں اٹ جانے کے ذریعہ ظاہر کرنا غیر معمولی تخیلی کارنامہ ہے۔ "اب تو میں" میں محزونی بھی ہے اور ایک طرح کا اظہارِ مجبوری بھی، کہ اب اگر مجھ سے گناہ سرزد ہوں تو میں مجبور اور بے قصور ہوں۔ انسانی روح دراصل نورِ حق کا پرتو ہے، اور یہ پرتو انسانی شکل میں مقید ہو کر بکھر جاتا ہے اور آلودہ ہو جاتا ہے۔ اس خیال کو مولانا روم نے جا بہ جا ادا کیا ہے۔ بعض جگہ مولانا روم نے اس تصور کو ایسے پیکروں اور تشبیہوں کے ذریعہ واضح کیا ہے، جن تک میر کی رسائی نہیں۔ مثنوی

(دفتر اوّل، حصہ اوّل) میں کہتے ہیں :

منبسط بودیم و یک جوہر ہمہ	بے سر و بے پا بدیم آں سر ہمہ
یک گہر بودیم ہم چوں آفتاب	بے گرہ بودیم و صافی ہم چو آب
چوں بہ صورت آمد آں نور سرہ	شد عدد چوں سایہ ہائے کنگرہ

(ہم بسیط اور غیر مرکب اور ایک ہی جوہر تھے۔ اس جگہ ہم بے سر اور بے پا، یعنی جسم کی علت سے پاک تھے، ہم آفتاب کی طرح ایک ذات تھے، پانی کی طرح بے گرہ اور پاک تھے۔ جب اس خالص نور نے صورت اختیار کی، تو ہم میناروں کے سائے کی طرح متعدد اور پارہ پارہ ہو گئے۔)

اس کے بعد مولانا روم تلقین کرتے ہیں کہ اپنے جسموں کو، جو میناروں کی طرح ہیں، ان کو ویران کر دو (یعنی تباہ کر دو) تا کہ (مولانا تھانوی کے الفاظ میں) ''اسی روح واحد کی طرف کہ مربی و مفیض ارواح ہے، توجہ ہو جاوے۔'' مثنوی دفتر دوم میں مولانا روم کہتے ہیں :

روح انسانی کنفس واحد است

روح حیوانی سفال جامد است

(انسانی روح ایک نفسِ واحد کی طرح ہے، اور حیوانی روح ایک جامد پیالہ ہے۔)

یعنی انسانی روح تو اُس روح کا حصہ ہے جسے صوفیوں نے ''روحِ اعظم'' کہا ہے، اور حیوانی روح وہ ہے جو جسم کے ذریعہ اپنا اظہار کرتی ہے۔ میؔر کا بھی یہی منشا ہے کہ حیوانی روح کی آلودگی جسم کی وجہ سے ہے۔ اگر جسم نہ ہو تو وہی روح رہ جائے جو روحِ اعظم کا حصہ ہے، اور جس کو تنزہ حاصل ہے۔ میؔر نے اسی مضمون کو تقریباً ان ہی الفاظ میں دیوان سوم میں بھی کہا ہے :

تھی جملہ تن لطافت عالم میں جاں کے ہم تو	مٹی میں اٹ گئے ہیں اس خاک داں میں آ کر

میر کے یہاں مولانا روم کا سا انکشافی انداز اور بیان کی شدت نہ سہی، لیکن اس زیر بحث شعر میں اُنھوں نے اُن تمام تصورات کی طرف اشارہ کر دیا ہے جو مولانا کے اشعار کا سرچشمہ ہیں۔ اس کے باوجود شعر انتہائی صاف ہے، کوئی بے ربطی اور غیر ضروری الجھاؤ نہیں، اور اس کے جذباتی پہلو مولانا روم کے مضمون پر مستزاد ہیں۔ ملاحظہ ہو ۲۶۱/۱ ۔

(۱۰۳)

(۷۴۵)

کیا تو نمود کس کی کیسا کمال تیرا	اے نقش وہم آیا کیدھر خیال تیرا
تجھ روئے خوے فشاں سے انجم ہی کیا خجل ہیں	ہے آفتاب کو بھی اے ماہ سال تیرا

خوے فشاں = پسینہ ٹپکاتا ہوا، عرق آلود
سال = خلش، درد

پہلا قدم ہے انساں پامالِ مرگ ہونا کیا جانیے رفتہ رفتہ کیا ہو مآل تیرا

۲۹۰ ہوگی جو خِلّش سرِ مو پنہاں نہیں رہے گی اک دن زبان ہوگا ایک ایک بال تیرا خلش = بے قراری

۱۰۳/۱ شعر میں لطیف ابہام ہے، بہ ظاہر دونوں مصرعے الگ الگ معلوم ہوتے ہیں، کیوں کہ جس موقعے یا تجربے کے جس موڑ پر یہ شعر کہا گیا ہے، اُس کو واضح نہیں کیا۔ ''نقشِ وہم'' سے مراد خود متکلم بھی ہو سکتا ہے، تمام انسان بھی، اور عاشق کا دل (یا اُس دل میں موج زن محبت) بھی۔ نقشِ وہم کو شاید اپنے وجود کا دھوکا ہو گیا ہے، یا دل کو یہ خیال آ گیا ہے کہ جو محبت اُس میں جلوہ گر ہے وہ حقیقی اور اپنی حد تک مطلق اور خود کفیل ہے۔ متکلم کہتا ہے کہ تم کو یہ کیا خیال آیا؟ تم تو محض نقشِ وہم ہو۔ تمھارا وجود تو کسی اور کے وجود پر منحصر ہے، تم خود کچھ نہیں ہو۔ کیا تم یہ بھول گئے کہ تم کسی اور کی نمود ہو؟ (یعنی کوئی اور تمھیں ظاہر کرتا ہے تو تم ظاہر ہوتے ہو یا تمھیں معلوم بھی ہے کہ تم کس چیز کی نمود ہو؟ تم دراصل فریب کی نمود ہو، یا تم جانتے بھی ہو کہ دراصل نمود کسی اور کی ہے، یہ تم نہیں ہو، بل کہ حقیقتِ مطلق ہے جس کے حوالے سے تم پہچانے جاتے ہو۔) تم کو اپنے کمال پر غرور ہے، کیسے تم اور کیسا تمھارا کمال، کمال تو بعد کی بات ہے، تمھارا وجود ہی مشتبہ ہے، تم محض نقشِ وہم ہو۔ پہلے مصرعے میں تین جملے سوالیہ ہیں، اور تینوں سوالیہ ہیں، تینوں میں معنی کی بھی کثرت ہے۔ (۱) ''کیا تو؟'' یعنی، تیری ہستی ہی کیا ہے؟ یا، تو کیا شے ہے؟ یا، تو کون سی شے ہے (یعنی وجود رکھنے والی شے ہے بھی کہ نہیں؟) (۲) ''نمود کس کی؟'' یعنی، یہ نمود کس کی ہے، یا، تو کس کی نمود ہے؟ یا، وہ کیا شے ہے، جس کی نمود ممکن ہے؟ (۳) ''کیسا کمال تیرا'' یعنی، تیرا کیا کمال ہے؟ یا، یہ کمال تیرا کس طرح ہے؟ یا، طنزیہ لہجے میں، واہ کیسا تیرا کمال ہے! دوسرا مصرع بھی استفہامی ہے۔ ''آیا'' کو سوالیہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ ''آیا کدھر تیرا خیال ہے؟'' اس صورت میں دونوں مصرعوں میں فعل حذف ہو جاتا ہے، اور پورا شعر مکمل انشائیہ انداز کا با کمال نمونہ ہو جاتا ہے۔ ''آیا'' کو سوالیہ فرض کرنے سے معنی بھی بدل جاتے ہیں، اور یہ امکان پیدا ہو جاتا ہے کہ شعر میں تادیب کے بجائے تنبیہ ہے، کہ اے نقشِ وہم، تیرا خیال کدھر ہے؟ کچھ تجھے معلوم ہے کہ تو کیا ہے اور کس کی نمود ہے؟ اور تیرا کمال کیسا ہے؟ تو اپنے کو یوں ضائع مت کر (یعنی بے کار مت سمجھ) تو دراصل کسی اور ہستی کی نمود ہے۔ ''نقشِ وہم'' کے تمام معنی اس شعر میں مناسب آتے ہیں۔ (۱) وہم کا نقش (وہم کی تصویر) (۲) وہ نقش جو وہم ہو۔ (۳) وہ نقش جو وہم نے بنایا ہو۔ ''نمود'' اور ''نقش''، ''نقش'' اور ''وہم''، ''وہم'' اور ''خیال''، ''کمال'' اور ''نقش'' کی رعایتیں بھی بہت خوب ہیں۔

۱۰۳/۲ تمام نسخوں میں ''خوے فشاں'' کی جگہ ''خوں فشاں'' ہے، لیکن معشوق کا چہرہ خوں فشاں نہیں ہوتا، جب کہ معشوق کے عرق آلود چہرے کا ذکر اکثر ہوتا ہے، اور اُس کی تعریف بھی ہوتی ہے، جیسا کہ شعر زیرِ بحث میں ہے۔ (''خوے'' بروزن ''مے'' ہے۔) معشوق کے چہرے سے پسینہ ٹپک رہا ہے، پسینے کی بوندیں اس قدر روشن اور خوب صورت ہیں کہ ستاروں کو شرماتی ہیں، تارے چوں کہ جھلملاتے رہتے ہیں، اس لیے اُن کو پلک جھپکاتا ہوا کہا جاتا ہے۔ پلک جھپکانا، شرمانے کی علامت ہے۔ ''سال'' کے اصل معنی ''کانٹا'' ہیں، مجازاً اسے خلش، درد، بے چینی کے معنی میں بھی لیتے ہیں،

سورج میں انتہا کی گرمی ہے، اس گرمی کو بے چینی اور اضطراب کی علامت فرض کیا ہے اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ سورج بھی معشوق کے روشن چہرے پر پسینے کی روشن بوندیں دیکھ کر اس کو دل دے بیٹھا ہے، اور عشق کی آگ میں جل رہا ہے۔ یا اگر عاشق نہیں ہوا ہے تو رشک کی آگ میں جل رہا ہے۔ معشوق کو ''ماہ'' کہہ کر مخاطب کیا ہے، اس اعتبار سے ''سال'' اور ''آفتاب'' کی رعایتیں بہت دل چسپ ہیں۔ معشوق کے عرق آلود چہرے کا ذکر سب سے پہلے غالباً سعدی نے کیا ہے۔ چناں چہ ''گلستاں'' میں شعر ہے:

برگل سرخ از نم اوفتادہ لالی ہم چو عرق برعذار شاہد غضباں

(سرخ گلاب پر شبنم کی وجہ سے موتی پڑے ہوئے ہیں، جیسے کہ برہم معشوق کے چہرے پر پسینہ۔)

نواب مرزا شوق نے ''بہارِ عشق'' میں سعدی کا خیال براہِ راست مستعار لے لیا ہے:

رخ پہ گرمی سے وہ عرق کم کم جس طرح گل پہ قطرۂ شبنم

''ماہ'' اور ''چاند''، ''مہینے'' کی رعایت سید محمد خان رند نے ایک شعر میں برتی ہے، اگرچہ معنی بہت سرسری ہیں:

اس مہینے میں بھی مہ رو سے رہا پہلو تہی عید کا بھی چاند خالی کا مہینہ ہو گیا

''خالی'' ایک مہینے کا نام ہے، اس اعتبار سے ''تہی'' خوب ہے۔ لیکن یہ مضمون رند کا اپنا نہیں ہے۔ محمد امان نثار بہت پہلے کہہ گئے ہیں:

گو عید کو نہ آئے تو بعد عید ملیے اے رشک ماہ خالی جاتا ہے یہ مہینہ

۱۰۳/۳ عام طور پر خیال ہے کہ دنیا مصیبتوں کا جھمیلا ہے، موت آرام کی نیند ہے اور عقبیٰ اصل ٹھکانا ہے، میر نے موت کو ماندگی کا وقفہ اور اگلے سفر کی نشانی ضرور کہا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں خیال بالکل نیا اور حیرت انگیز ہے۔ موت انسان کو اپنے قدموں تلے پامال کرتی ہے۔ اب اگر اگلی زندگی موت کے قدموں تلے پامالی سے شروع ہو تو خدا جانے کہاں ختم ہو گی اور اس میں کیا کیا مصیبتیں اور جھیلنا ہوں گی؟ قدموں کے نیچے کچلے جانے کو انسان کے سفر کا ''پہلا قدم'' کہنا بھی خوب ہے۔ ''مآل'' کے معنی ''نتیجہ'' ہیں، لیکن یہ لفظ عام طور پر برے معنی میں استعمال ہوتا ہے، یعنی برے نتیجے یا برے انجام کو مآل کہتے ہیں۔ یہ کوئی نہیں کہتا کہ ''نیک کاموں کا مآل جنت ہے۔'' یہ ضرور کہا جاتا ہے کہ ''گناہوں کا مآل جہنم ہے''، لہٰذا لفظ ''مآل'' بھی اس خیال کو مستحکم کر رہا ہے، جو ''پامال مرگ'' سے قائم ہوا ہے۔ ''قدم'' اور ''رفتہ'' میں رعایت ہے۔ ''پامال'' اور ''مآل'' میں صنعت شبہ اشتقاق ہے۔

۱۰۳/۴ ''سرمو''، ''زبان'' اور ''بال'' کی رعایت دل چسپ ہے۔ ''چل'' کے معنی ''شدید خواہش'' اور ''کسی چیز کی طلب'' کے بھی ہوتے ہیں۔ مناسبت ظاہر ہے۔ شعر میں تخاطب کا ابہام بھی خوب ہے۔ متکلم خود ہی مخاطب ہو سکتا ہے، یا ناصح کی زبان سے یہ بیان ہو سکتا ہے، یا ممکن ہے شاعر کسی عاشق سے کہہ رہا ہو۔ ہر ہر بال کا زبان ہو جانا بھی خوب ہے۔ ''رُواں رُواں دعا دیتا ہے'' یا ''رونگٹا رونگٹا دعا دیتا ہے'' محاورہ ہے اس لیے بھی بال کو زبان کہنے کا جواز بنتا ہے۔

(۱۰۴) (۷۴۸)

ہاتھ دامن میں ترے مارتے جھنجھلا کے نہ ہم
اپنے جامے میں اگر آج گریباں ہوتا

۱۰۴/۱ شعر میں کئی نکتے ہیں، اور سب ایک دوسرے سے اس طرح مربوط ہیں کہ یہ شعر معنی کے غیر معمولی تعمیری ربط کی مثال بن گیا ہے۔ بہ ظاہر تو یہ مکر شاعرانہ ہے، کہ اگر گریبان ہوتا تو اُسی کو پھاڑتے، وحشت سے مجبور ہیں اس لیے تیرے ہی دامن پر ہاتھ صاف کر دیا۔ بہ باطن یہ غصہ ہے یا ابرام ہے، یا معشوق کے ساتھ جان بوجھ کر بے ادبی ہے، غالب نے اس نکتے کو لے کر لاجواب شعر کہا ہے :

عجز و نیاز سے تو نہ آیا وہ راہ پر
دامن کو اُس کے آج حریفانہ کھینچیے

لیکن غالبؔ کے یہاں صرف ایک نکتے پر مبنی شوخی ہے، میرؔ کا اگلا نکتہ یہ ہے کہ معشوق ہی کے ظلم و ستم (یا کم سے کم اس کے عشق) کی بنا پر وحشت پیدا ہوئی تھی تو ہم نے گریبان چاک کر دیا تھا۔ اب جو پھر وحشت ہے تو گریبان ڈھونڈتے پھرتے ہیں، لیکن گریبان کہاں؟ مجبوراً جھنجھلا کر تیرا ہی دامن چاک کرنے کی کوشش کرتے ہیں، کہ وحشت تیری ہی وجہ سے ہے۔ یا تو اس کا مداوا کر، یا اس وحشت کا ہدف مہیا کر۔ دامن میں ہاتھ مارنے سے مراد ''دامن گیر ہونا'' بھی ہو سکتا ہے، گریبان نہ ہونے کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ گریبان اپنے جامے میں نہیں ہے۔ ''جامے سے باہر ہونا'' کے معنی ہیں ''بے قابو ہونا''۔ یعنی گریبان بے قابو ہو گیا ہے۔ یا تو اس پر ہمارا بس نہیں چلتا، یا وہ بے قابو ہو کر کہیں نکل گیا ہے۔ آتش اس قسم کے مضمون بنانے کی بہت کوشش کرتے ہیں۔ لیکن دماغ چھوٹا ہے، اس لیے اتنا کہہ کر رہ جاتے ہیں :

خوشی سے اپنی رسوائی گوارا ہو نہیں سکتی
گریباں پھاڑتا ہے تنگ جب دیوانہ آتا ہے

(۱۰۵) (۷۵۷)

دل گیا مفت اور دکھ پایا
ہو کے عاشق بہت مَیں پچھتایا

مر گئے پر بھی سنگ سار کیا
نخل ماتم مرا یہ پھل لایا

نخل ماتم = تابوت، وہ آرائش جو تابوت پر بناتے ہیں۔

یہ شب ہجر ہے کھڑی نہ رہے[1]
ہو سفیدی کا جس جگہ سایا

۲۹۵ صحن میں میرے اے گل مہتاب
کیوں شگوفہ تو کھلنے کا لایا

گل مہتاب = چاندنی، جو درختوں سے چھن کر زمین پر پڑتی ہے۔

---

(۱) اصل ہندستانی ایڈیشن میں مصرع یوں ہے : یہ شب ہجر سر کرے ہے پرے۔ فاروقی صاحب نے آگے چل کر خود لکھا ہے کہ اس مصرعے کی درست صورت وہی ہے جو تصحیح کے بعد اب لکھی گئی ہے اور درج بالا صورت محرّف شدہ ہے۔ خود فاروقی صاحب کی نگرانی میں تیار ہونے والے کلیات میرؔ میں بھی مصرعے کی صورت وہی ہے جو تصحیح کے بعد متن میں درج کر دی گئی ہے۔

۱۰۵/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ بادنیٰ تغیر اور مقطع کے اضافے کے ساتھ زیرِ بحث غزل دیوانِ پنجم میں بھی موجود ہے۔ محققانہ طور پر کس متن کو ترجیح دی جائے۔ یہ فیصلہ کرنا میری صلاحیت اور وسائل کے باہر ہے۔ لیکن زیرِ بحث غزل کا متن شاعرانہ اعتبار سے بہتر معلوم ہوتا ہے۔ اس لیے میں نے اسے دیوانِ دوم ہی میں جگہ دی ہے۔ دیوانِ پنجم میں ۱۰۵/۴ یوں درج ہے:

صحن میں میرے اے گل مہتاب کیوں شگوفہ لے کھلنے کا آیا

۱۰۵/۲ کا متن دیوانِ پنجم میں یوں ہے:

یہ شب ہجر ہے کھڑی نہ رہے ہو سفیدی کا جس جگہ سایا

اس صورت میں شعر آسان ہو جاتا ہے، لیکن مضمون میں وہ خوبی نہیں رہ جاتی جو ''سر کرے ہے پرے'' سے پیدا ہوتی ہے۔

۱۰۵/۲ شعر کی کیفیت قابلِ داد ہے۔ یہ شعر اُن لوگوں کے لیے تازیانۂ عبرت ہے جو رعایتِ لفظی کو حقیر یا مصنوعی اور بے کیف کہتے ہیں، سارا شعر ''نخلِ ماتم'' کے پھل لانے کی رعایت پر قائم ہے۔ ''نخلِ ماتم'' کو ''نخلِ محرم'' اور ''نخلِ عزا'' بھی کہتے ہیں، تابوت پر جو آرائش ہوتی تھی اُس میں تلوار کی شکل بھی بناتے ہوں گے، جیسا کہ اشرف ماژندرانی کے اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے۔ یہ شعر ''بہارِ عجم'' اور ''مصطلحات شعراء'' دونوں میں ''نخلِ محرم'' کی سند کے طور پر درج ہوا ہے:

بجنگ جلوهٔ او نخل باغ کے آید اگر چہ نخل محرم شود سراپا تیغ

(باغ کا درخت اُس کے جلوے کا مقابلہ کرنے کیوں کر آسکتا ہے، چاہے وہ نخلِ محرم کی طرح سراپا تلوار بن جائے۔)

اگر یہ درست ہے تو تلوار کی مناسبت سے ''پھل لایا'' اور بھی معنی خیز ہو جاتا ہے، آتش نے نخلِ ماتم کا مضمون اچھا باندھا ہے، لیکن اُن کے یہاں لفاظی زیادہ ہے، اس لیے میر کی سی کیفیت نہیں:

جنازہ ہو چکا تیار اے سرو رواں اپنا شگوفہ پھولنا باقی رہا ہے نخل ماتم کا

میر نے شعر زیرِ بحث کے مضمون کو دیوانِ دوم ہی میں ایک بار اور نظم کیا ہے، لیکن اُن کے یہاں بھی اس شعر میں لفاظی اور تصنع ہے:

تابوت پر بھی میرے پتھر پڑے لے جاتے اس نخل میں ماتم کے کیا خوب ثمر آیا

۱۰۵/۳ ''سفیدی کا سایہ'' (یعنی ''سفیدی کا ذرا سا بھی شائبہ، خفیف سا وہم'') کس قدر عمدہ ہے۔ فراق صاحب نے اپنی تعریف میں لکھا تھا کہ اُن کے یہاں اتحادِ ضدین پایا جاتا ہے۔ فراق صاحب کے یہاں اتحادِ ضدین مجھے تو ملا نہیں، لیکن میر کے اس شعر میں اس کا زندہ نمونہ ضرور دیکھتا ہوں۔ ''پرے'' سے مراد ''فوجوں کے پرے'' ہے۔ شبِ ہجر ظلم کرنے پر، یعنی سیاہی پھیلانے پر، اس درجہ آمادہ ہے کہ جہاں سفیدی کی خفیف سی پرچھائیں بھی دیکھتی ہے تو شدت سے حملہ کرتی ہے، گویا فوجوں کے پرے کے پرے سر کر رہی ہو۔ ''سر کرنا'' بہ معنی ''فتح کرنا'' بھی ہو سکتا ہے اور بہ معنی ''قائم کرنا، شروع

کرنا'' بھی ہو سکتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۰۵/۴۔

۱۰۵/۴ یہ شعر بھی رعایتِ لفظی کے حُسن اور اثریت کا بے مثال نمونہ ہے۔ ''گُل مہتاب'' کا پیکر بھی شاید ہی کسی اور شاعر نے ہمارے یہاں استعمال کیا ہو۔ موٹی موٹی پنکھڑیوں والا سفید رنگ کا ایک ہندستانی پھول جو ایک گھنی جھاڑی پر کھلتا ہے، اس کو ''گُلِ چاندنی'' کہتے ہیں، اور ''گُلِ مہتاب'' بھی کہتے ہیں۔ اس طرح ''گُلِ مہتاب'' کی دوہری معنویت ہے۔ پھر ''شگوفہ کھلنا'' یا ''گُل کھلنا'' (بہ معنی کوئی حیرت انگیز لیکن نامطبوع یا پریشان کن چیز واقع ہونا) محاورے بھی ہیں، چاندنی میں جنون بڑھ جاتا ہے، اس لیے درختوں سے چھن چھن کر آتی ہوئی چاندنی کو، جسے ''گُلِ مہتاب'' کہتے ہیں، شگوفہ کھلاتے بیان کرنا بہت خوب ہے۔ ''شگوفہ لانا'' بہ معنی ''کلی کا نمودار ہونا'' بھی بہت خوب صورت ہے۔ گُلِ مہتاب کے کھلنے کو ہی شگوفے سے تعبیر کیا ہے۔ دوسرے محاورے، جن سے مصرعے کی مناسبت ہے۔ مثلاً ''ایں گل دیگر شگفت'' اور ''شگوفہ چھوڑنا'' اور ''شگوفہ پھولنا'' بھی ذہن میں آتے ہیں۔ پھر ''صحن'' کی معنویت پر غور کیجیے۔ متکلم اپنے گھر میں بند ہے، یا بند کر دیا گیا ہے، تاکہ وحشت میں گھر سے باہر نہ نکل پڑے۔ لیکن گھر میں صحن ہے، اور صحن میں عام طور پر درخت لگائے جاتے ہیں، اس درخت سے چھن کر چاندنی صحن میں آتی ہے اور وحشت کا سامان مہیا ہو جاتا ہے۔ ممکن ہے گُلِ مہتاب کو دیکھ کر سینے پر جو گُل (یعنی داغ) کھائے ہیں اُن کی یاد آ جاتی ہو، یا وہ چمک اُٹھتے ہوں۔ یا گُلِ مہتاب، چاندنی والا گُل نہ ہو، بل کہ اصل معنی میں، یعنی ''گُل چاندنی'' ہو، گُل چاندنی کو دیکھا تو تلازمۂ خیال سے چاندنی یاد آئی، پھر چاند (اور چاند سا چہرہ) اور پھر جنون۔ شعر کیا ہے، طلسمات ہے۔ دیوانِ اوّل میں میر نے اس مضمون کو ذرا ہلکا اور واضح کر کے باندھا ہے:

اس مہ کے جلوے سے کچھ تا میر یاد دیوے   اب کے گھروں میں ہم نے سب چاندنی ہے بوئی

چاندنی کے مضمون پر ناسخ نے بھی بہت عمدہ شعر کہا ہے:

کیا شب مہتاب میں بے یار جاوں باغ کو   سارے پتوں کو بنا دیتی ہے خنجر چاندنی

وہ لوگ جو ناسخ کو بے لطف نثری اور سپاٹ شاعر کہتے ہیں، گریبان میں منھ ڈالیں اور اس شعر پر غور کریں۔ ناسخ بہت بڑے شاعر نہیں ہیں، لیکن وہ معمولی شاعر بھی نہیں ہیں۔ اُن کے یہاں اچھے اور دل چسپ شعر بہت ہیں۔

(۱۰۶)   (۷۵۹)

داغ ہونا = رنجیدہ ہونا
بوس = بوسہ

ہوں داغ نازکی کہ کیا تھا خیال بوس   گُل برگ سا وہ ہونٹ جو تھا نیلگوں ہوا

۱۰۶/۱ معشوق کی نزاکت پر بہت شعر کہے گئے ہیں، لیکن محض خیال کے زور سے زخمی ہونے کا مبالغہ شاید کسی کو نہ سوجھا ہو۔ دوسرا مصرع کس قدر رمحا کاتی ہے۔ سرخ گلاب کی پنکھڑی جب سوکھتی ہے تو اُس میں اُوداہٹ آ جاتی ہے، اسے نیلگونی سے تعبیر کر سکتے ہیں، نازک لوگوں کے چٹکی لی جائے یا کہیں زور سے دبایا جائے تو جو اُودا نشان پڑتا ہے، اُسے ''نیل'' کہتے ہیں۔ (چوٹ کے ہر نشان کو ''نیل'' کہتے ہیں اگر جلد ثابت رہے اور خون نہ بہے۔) یہاں بوسے کا خیال ہی معشوق کے

ہونٹوں پر نیل ڈالنے کو کافی تھا۔ "داغ" اور "نیلگوں" میں مناسبت ظاہر ہے۔ غالب نے بھی نزاکت کا اچھا مبالغہ کیا ہے، لیکن اُن کے یہاں بناوٹ بہت ہے، میر کی طرح حیاتی شدت بھی نہیں :

شب کو کسی کے خواب میں آیا نہ ہو کہیں دُکھتے ہیں آج اس بت نازک بدن کے پانو

میر کا تو مصرع ایسا ہے کہ لگتا ہے واقعی کسی نے معشوق کے ہونٹوں پر منھ رکھ کر زور سے دبا دیا ہو۔ جسم کی حسیات کا احساس میر کو ہمارے تمام شاعروں سے زیادہ تھا۔ "داغ ہونا" کا محاورہ بھی خوب ہے، میر کے علاوہ کسی نے شاید ہی استعمال کیا ہو۔ "فرہنگ آصفیہ" اور پلیٹس دونوں اس سے خالی ہیں۔ میر نے اسے ایک بار اور برتا ہے :

برقع اُٹھتے ہی چاند سا نکلا داغ ہوں اس کی بے حجابی سے (دیوانِ اول)

اس شعر پر بحث اُس کے مقام پر ہوگی، اگر شعر زیرِ بحث کے بارے میں سوال ہو کہ معشوق کی نازک رنجیدگی کا باعث کیوں ہے؟ تو اس کے دو جواب ہیں، پہلا تو یہ کہ اس بات پر رنج ہے کہ معشوق کو ہم نے اپنے خیال کے ذریعہ تکلیف پہنچائی۔ دوسرا یہ کہ جب معشوق کی نزاکت کا یہ رنگ ہے کہ بوسے کا خیال ہی اُس کے ہونٹوں پر نیل ڈال دیتا ہے، تو پھر اُس کا حقیقی بوسہ کیا نصیب ہوگا، یہ خیال باعث رنجیدگی ہے۔ بوسے کے خیال سے رنگ رُخ متغیر ہونے کا مضمون میر حسن نے یوں نظم کیا ہے۔ ممکن ہے میر کا خیال وہاں سے مستعار ہو :

وہ رخسار نازک کہ ہو جائیں لال اگر اُن پہ بوسے کا گذرے خیال

اس شعر میں معشوق کی نزاکت سے زیادہ حیا کا مضمون ہے، میر کا شعر زیادہ حیاتی اور رنگین ہے۔ نظامی نے "خسرو و شیریں" میں اس مضمون کا عام پہلو باندھا ہے، لیکن انھوں نے دوسرے مصرعے میں اپنی مخصوص نازک خیالی کا بھی ثبوت دیا ہے :

زبس کز گاز نیلش کشیدے زبرگ گل بنفشہ بردمیدے

(چوں کہ اس نے (شیریں کے) ہونٹوں کو دانتوں سے کاٹ کاٹ کر اُن پر نیل ڈال دیے تھے، تو گویا وہ برگ گل سے بنفشہ اُگا رہا تھا۔)

(۱۰۷) (۷۶۰)

منھ پر اُس آفتاب کے ہے یہ نقاب کیا پردہ رہا ہے کون سا ہم سے حجاب کیا
ہستی ہے اپنے طور پہ جوں بحر جوش میں گرداب کیسا موج کہاں ہے حباب کیا
دیکھا پلک اُٹھا کے تو پایا نہ کچھ اثر اے عمر برق جلوہ گئی تو شتاب کیا
۳۰۰ ہر چند میر بستی کے لوگوں سے ہے نفور پر ہائے آدمی ہے وہ خانہ خراب کیا

اثر = نشان
نفور = نفرت کرنے والا، بھاگنے والا

۱۰۷/۱ مطلع برائے بیت ہے۔

۱۰۷/۲ ایک مفہوم تو یہ ہے کہ اگر چہ ہستی ایک سمندر ہے، لیکن یہ اپنی طور کا سمندر ہے، اس کے موج و گرداب و حباب دکھائی

نہیں دیتے، دوسرا مفہوم یہ ہے کہ ہستی اپنے طور پر ایسی ہے جیسے کوئی سمندر جوش میں ہوتا ہے۔ یہ ایسا سمندر ہے جس میں گرداب، موج اور حباب سب ایک معلوم ہوتے ہیں۔ چھوٹا سمندر ہوتا تو شاید یہ چیزیں الگ الگ نظر آتیں۔ لیکن سمندر بہت عظیم ہے، اور اس میں جوش اس قدر ہے کہ سب چیزیں ایک معلوم ہوتی ہیں۔ ''جوش'' کے معنی ''ہجوم'' بھی ہوتے ہیں ''ہستی'' صرف ایک انسان کا وجود بھی ہوسکتا ہے، تمام عالمِ انسانی بھی۔ اور تمام عالم وجود بھی۔ وہ ایک انسان کی ہستی ہو، یا تمام عالم، اسے کسی وقت قرار نہیں۔ اور اس سے خود کو الگ کر کے دیکھیے تو کائنات کی یہ ساری بے قراری، اس کا یہ سارا عمل وحرکت، کسی سمندر کی کثیر وسعت اور افراط کی طرح معنی سے عاری معلوم ہوتے ہیں۔ ''ہستی'' اور ''جوش'' کے لفظ رکھ کر ہماہمی اور کثرت کی کیا خوب تصویر کھینچ دی ہے۔ اسی کے برابر یہ ہنر مندی بھی ہے کہ مصرعِ ثانی میں تین ٹکڑے رکھ کر کثرت اور حرکت کے تاثر کو تقویت پہنچائی ہے۔ ن۔ م راشد نے بھی اس طرح کے پیکر کو بڑی کامیابی سے برتا ہے :

اے سمندر
مَیں گنوں گا
دانہ دانہ تیرے آنسو
جن میں اک زخار بے ہستی کا شور!

(نظم: ''اے سمندر'')

۱۰۷/۳ دونوں مصرعے بہت عمدہ ڈرامائیت کے حامل ہیں، لفظ ''جلوہ'' کا صَرف بہت عمدہ ہوا ہے۔ عمر کی خوب صورتی، چمک دمک، تیزی سے گذر خاصیت، یہ سب باتیں ''جلوہ'' سے ادا ہوگئی ہیں۔ ''برق'' اس پر مستزاد ہے۔ پلک جھپکنے کے عمل کو براہِ راست نہ بیان کر کے پہلے مصرعے میں ڈرامائیت پیدا کی ہے، دوسرے مصرعے میں انشائیہ اندازِ بیان نے ڈرامائی رنگ بھرا ہے۔ پلک اُٹھا کے دیکھا تو معلوم ہوا کہ عمر برق جلوہ تھی۔ بجلی چمک کر غائب ہو جاتی ہے، کوئی نشان نہیں چھوڑتی۔ اس اعتبار سے ''پایا نہ کچھ اثر'' محض ایک آرائشی بیان نہیں، بل کہ عمر کے برق جلوہ ہونے کا ثبوت بن جاتا ہے۔ لفظ کو لفظ سے پیوست کرنا اِسے کہتے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں ''برق جلوہ'' نہ کہتے تو پہلے مصرعے کا زور کم ہو جاتا۔ اور اگر پہلے مصرعے میں ''پایا نہ کچھ اثر'' نہ کہتے تو برق ''جلوہ'' کا پورا زور نہ ظاہر ہوتا۔ پھر پلک اُٹھا کر دیکھا تو عمر کا کچھ نشان نہ تھا، لیکن زندگی تو تھی، ورنہ پلک اُٹھا کر دیکھنا ممکن نہ ہوتا۔ اس لیے معلوم ہوا کہ عمر سے مراد ''جوانی'' ہے، جو ظاہر ہے کہ بہت مختصر معلوم ہوتی ہے۔

۱۰۷/۴ بستی کے لوگوں سے نفرت کرنے یا بھاگے بھاگے پھرنے والے شخص کو ''خانہ خراب'' (جس کا گھر برباد ہو چکا ہو، یا جو دوسروں کے گھر برباد کرتا ہو) کہنا بہت خوب ہے۔ دوسرا مصرع تحسینی ہے، اس سے یہ اشارہ ملتا ہے کہ بستی کے لوگوں سے الگ تھلگ رہنا کوئی ایسی بُری بات نہیں۔ ورنہ میر کو اچھا آدمی نہ کہا جاتا۔ لطف یہ ہے کہ مصرعے میں براہِ راست تحسینی بات کوئی نہیں ہے، صرف لہجے سے پتہ لگتا ہے کہ میر قابلِ تعریف شخص ہے۔ پھر یہ بھی معلوم ہوا کہ قابلِ تعریف ہوتے ہوئے بھی وہ خانہ خراب ہے، شاید اچھے لوگوں کا مقدر خانہ خرابی ہی ہوتا ہے۔ پھر، خانہ خراب ہونے کی وجہ نہیں بیان کی۔

یہ وجہ عشق کی وحشت بھی ہو سکتی ہے، اور مادی دنیا کے کاروبار سود و زیاں سے بے تعلقی اور کنارہ کشی بھی ہو سکتی ہے۔ کہنے والے کے لہجے میں خفیف سا رشک کا شائبہ بھی ہے، شعر اصلاً کیفیت کا ہے، لیکن اشاروں میں اتنے معنی بھی آ گئے۔

(۱۰۸)

(۷۶۲)

گلو گیر ہی ہو گئی یاوہ گوئی　　رہا میں خموشی کو آواز کرتا

یاوہ گوئی = بکواس

۱۰۸/۱ ایک مفہوم میں یہ شعر اظہار کی نارسائی اور داخلی تجربے کو خارجی صورت پہنانے کی کوشش میں ناکامی کا مرثیہ ہے۔ دوسرے مفہوم میں یہ خود اظہار کا مرثیہ ہے، کہ اظہار بے فائدہ اور بے اثر ہے۔ ''خموشی'' سے مراد وہ داخلی تجربہ اور احساس ہو سکتا ہے جو روح کی گہرائیوں میں قید ہے، اور شاعر اُسے آواز دینا چاہتا ہے، یعنی ظاہر کرنا چاہتا ہے، میں اس خاموش تجربے کو آواز کرنے (یعنی آواز کی شکل دینے) کی کوشش کرتا رہا، لیکن جو کچھ منھ سے نکلا وہ یاوہ گوئی، یعنی فضول بکواس ہی تھا۔ اس معنی میں کہ تجربے کی شدت اور وسعت اور پیچیدگی کے مقابلے میں وہ الفاظ جو میں اظہار کے لیے استعمال کر سکا وہ اتنے کم زور اور بے حقیقت تھے کہ یاوہ گوئی معلوم ہوتے تھے۔ لیکن زیادہ بولنے سے گلا بیٹھ جاتا ہے، اور آواز بند ہو جاتی ہے۔ لہٰذا آخر کار میری یاوہ گوئی نے میرا گلا پکڑ لیا۔ اور میں خاموشی کو آواز کی شکل دینے کی کوشش میں آواز ہی کھو بیٹھا۔ دوسرے مفہوم کے لیے ''آواز کرنا'' کے محاوراتی معنی (''پکارنا، بلانا'') بروئے کار آتے ہیں۔ میں جانتا تھا کہ اظہار بے اثر ہے، اس لیے میں خاموشی کو پکارتا رہا، یعنی مجھے معلوم تھا کہ میں یاوہ گوئی کر رہا ہوں، میرا اظہار کچھ کارگر نہیں ہو رہا ہے، اس لیے میں خاموشی کو پکارتا رہا، یعنی کوشش کرتا رہا کہ خاموشی اختیار کروں، میرا ارادۂ سکوت پورا تو ہوا۔ لیکن یوں کہ میری یاوہ گوئی نے مجھے گلو گرفتہ کر دیا۔ اظہار کا المیہ اس سے بڑھ کر کیا ہوگا کہ اظہار کی کوشش کا نتیجہ خاموشی ہو۔ یا پھر یہ کہ اظہار کی بے اثری معلوم ہو، لیکن پھر بھی ہم اظہار پر مجبور ہوں، اور خاموشی اختیار بھی کریں تو اس شعوری فیصلے کی وجہ سے نہیں کہ ہمارا اظہار محض یاوہ گوئی ہے، بل کہ خود یاوہ گوئی کی تکان ہمیں گلو گرفتہ کر دے۔ غالبؔ نے شاید ایسے ہی موقع کے لیے کہا تھا:

زلف خیال نازک و اظہار بے قرار　　یارب بیان شانہ کش گفت گو نہ ہو

لیکن غالبؔ کا شعر اس قدر تجریدی ہے کہ اظہار کا انسانی المیہ حیاتی سطح پر نمودار نہیں ہوتا۔ میرؔ کا کاروبار حیاتی سطح پر ہے۔ پھر غالبؔ ابھی اظہار پر مجبور نہیں ہوئے ہیں، وہ دعا کر رہے ہیں کہ زلف خیال جو ظاہر ہونے کے لیے بے قرار (یعنی ''اظہار بے قرار'') ہے، بیان کے شانے کے ذریعہ اُلجھنے اور ٹوٹنے سے بچ جائے۔ اس کے برخلاف، میرؔ اگلی منزل پر ہیں، جہاں دعا ناکام ہو چکی ہے اور اب یا تو خاموشی کو آواز بنانے کی سعی ہے، یا آواز کو خاموش کرنے کی سعی ہے، غالبؔ نے یہ شعر نوعمری میں کہا تھا۔ اُس وقت کے لیے یہی دعا مناسب تھی۔ میرؔ کا شعر پختگی عمر کا ہے، جب ناکامی مکمل ہو چکی ہے، غالبؔ کی دعا میں نوجوانی کا والہانہ پن اور پُر اُمیدی ہے، میرؔ کے اعتراف میں پختہ عمر کا احساسِ شکست ہے۔

(۱۰۹)

(۷۶۴)

آنکھیں کھلیں تو دیکھا جو کچھ نہ دیکھنا تھا خواب عدم سے ہم کو کاہے کے تئیں جگایا

۱۰۹/۱ ''جو کچھ نہ دیکھنا تھا'' میں لطیف ابہام ہے، نہ دیکھنے والی چیز میدانِ حشر ہوسکتی ہے، میدانِ حشر کا مواخذہ ہوسکتا ہے۔ (ہوسکتا ہے، یہ مواخذہ معشوق کا ہو، جس نے دنیا میں اتنے ظلم ڈھائے تھے۔) یہ نہ دیکھنے کے قابل چیز زندگی بھی ہو سکتی ہے، یعنی دوبارہ زندہ ہونا پڑا، جیسا کہ مندرجہ ذیل شعر میں ہے (دیوانِ اول) :

خوف قیامت کا یہی ہے کہ میر ہم کو جیا بار دگر چاہیے

ہوسکتا ہے کہ یہ نہ دیکھنے والی چیز دنیا کے لوگ ہوں، جن سے پردہ کرنے کے لیے موت کا دامن تھاما تھا۔ شعر میں عجب طرح کا طنطنہ ہے، اور حیات بعد موت کے بارے میں اُن تمام دل خوش کن باتوں کا انکار ہے جو مذہبی کتابوں میں لکھی ہوئی ہیں۔ لیکن ایک دل چسپ امکان اور بھی ہے کہ ''خواب عدم'' سے مراد موت نہ ہو، بل کہ عالمِ ارواح، یعنی عالمِ ارواح کا سکون ہو، اس دنیا میں آنے کے پہلے روحیں عالمِ عدم میں ہوتی ہیں۔ ''پیدا ہونا'' کے لیے ''آنکھ کھولنا'' یا ''آنکھیں کھولنا'' بھی استعمال کرتے ہیں۔ اس طرح معنی یہ ہوئے کہ ہم عالمِ ارواح میں آرام سے سو رہے تھے، اس دنیا میں آنکھیں کھولیں تو طرح طرح کے عذاب اور مصیبتیں اُٹھانا پڑیں، آخر ہم کو اتنی آرام کی نیند سے کیوں جگایا؟ یعنی وجہ آفرینش کچھ سمجھ میں نہیں آتی، جب آفرینش میں رنج ہی رنج ہے۔ یہ صحیح ہے کہ محاورے میں ''خواب عدم'' کے معنی ''موت'' ہیں، ''عالمِ ارواح'' نہیں۔ لیکن لغوی اعتبار سے اس معنی میں کوئی ایسی قباحت نہیں ہے۔ بل کہ اغلب یہ ہے کہ میر نے یہی معنی مراد لیے ہوں، جیسا کہ اُنھوں نے دیوانِ اول میں بھی کہا ہے :

ہستی میں ہم نے آکر آسودگی نہ دیکھی کھلتیں نہ کاش آنکھیں خواب خوش عدم سے

دیوان سوم

ردیف الف

(۱۱۰)　　(۱۰۵۶)

دین و دل کے غم کو آساں ناتواں میں لے گیا　　یا محبت کہہ کے یہ بار گراں میں لے گیا
خاک و خوں میں لوٹ کر رہ جانے ہی کا لطف ہے　　جان کو کیا جو سلامت نیم جاں میں لے گیا
۳۰۵ سرگذشت عشق کی تہ کو نہ پہنچا یاں کوئی　　گرچہ پیش دوستاں یہ داستاں میں لے گیا
عرصۂ دشت قیامت باغ ہو جائے گا سب　　اس طرح سے جو یہ چشم خوں فشاں میں لے گیا
یک جہاں مہر و وفا کی جنس تھی میرے کنے　　لیکن اس کو پھیر ہی لایا جہاں میں لے گیا

یک جہاں = بہت بڑی، بہت زیادہ
کنے = پاس

ریختہ کاہے کو تھا اس رتبۂ اعلا میں میرؔ　　جو زمیں نکلی اسے تا آسماں میں لے گیا

۱۱۰/۱ جب کوئی بھاری بوجھ اٹھاتے ہیں یا کسی خطرے سے بچنے کی کوشش کرتے ہیں یا کسی مصیبت سے چھٹکارا پانے کی سعی ہوتی ہے تو اکثر مسلمان حضرت علیؑ کو (جنھیں ''مشکل کشا'' کہا جاتا ہے) ''یا علیؑ'' کہہ کر پکارتے ہیں۔ اس پس منظر میں ''یا محبت'' کا نعرہ بہت دل چسپ ہے، خاص کر جب دین بھی گنوا دیا ہے، تو حضرت علیؑ کے بجائے محبت کو پکارنا اور بھی مناسب معلوم ہوتا ہے۔ ''ناتواں'' کے لغوی معنی ہیں ''جس میں طاقت نہ ہو''، یہ لفظ ''جسم'' اور ''جان'' دونوں کے لیے استعمال ہوتا ہے، اور جان دار اور بے جان ہر طرح کی چیزوں کے لیے بھی استعمال ہو سکتا ہے، اس پس منظر میں خود کو ''ناتواں'' کہنے سے دونوں طرح کی ناتوانی (جسمانی اور روحانی) کا اشارہ شعر میں آ گیا۔ ''آساں'' اور ''ناتواں'' کا تقابل خوب ہے، اور یہ نکتہ نہایت لطیف ہے کہ محبت کا سہارا ہو تو ہر طرح کا غم برداشت ہو جاتا ہے۔ مزید باریکی یہ کہ دین و دل کے جانے کو بار گراں سے تعبیر کیا ہے، عام طور پر تو یہ ہوتا ہے کہ کوئی چیز کہیں سے نکل جائے تو وزن ہلکا ہو جاتا ہے۔ یہاں الٹا معاملہ ہے کہ جسم سے دل گیا اور روح سے دین نکل گیا، اور ان کا جانا بار گراں ثابت ہوا۔

۱۱۰/۲ جان کو نیم جاں لے جانا بہت خوب ہے، اشارہ یہ بھی ہے کہ آدھی جان (یعنی ادھ موئی حالت) کو سلامتی تو کہہ نہیں سکتے، اس لیے اگر بچ کر نکل بھی آئے تو بہ ہر حال سلامت نہ کہلائیں گے۔ معشوق کا وار اوچھا بھی پڑے تو تڑپ تڑپ کر

جان دے دینا بہتر ہے۔ ''نیم جاں مَیں لے گیا'' میں دوسرا پہلو یہ ہے کہ مَیں نیم جاں تھا۔ یعنی ''نیم جاں'' متکلم کی صفت ہے۔ ''رہ جانے'' اور ''لے گیا'' میں ضلع کا ربط ہے۔

۱۱۰/۳ ''دوستاں'' اور ''داستاں'' کی تجنیس کے علاوہ اس میں یہ نکتہ بھی ہے کہ غیروں سے نہ کہی، دوستوں سے تو اُمید تھی کہ وہ داستانِ عشق کی گہرائیوں تک پہنچیں گے، لیکن وہ بھی نہ سمجھ پائے۔ یہ ظاہر نہ کر کے کہ یہ کس کے عشق کی داستان ہے (ممکن ہے کسی شخص کی داستان نہ ہو، بل کہ خود عشق کی آفاقی داستان ہو) شعر میں اعلا درجے کی بلاغت پیدا کر دی ہے، کیوں کہ اس طرح عشق محدود نہ رہا بل کہ عالمی حقیقت بن گیا، اور اپنا ذکر نہ کرنے کے باعث شعر میں خود ترحمی کا بھی شائبہ نہ آنے دیا۔ ''مَیں لے گیا'' میں یہ لطف بھی ہے کہ کم سے کم مَیں تو عشق کے اسرار و رموز سے واقف تھا۔

۱۱۰/۴ قیامت کے ذکر میں رمز اس بات کا ہے کہ مرنے کے بعد بھی آنکھیں خوں فشاں ہیں، یا خوں فشانی اس کثرت کی ہے کہ موت کے بعد بھی اُس کا تھمنا ممکن نہیں معلوم ہوتا۔ یہ نکتہ بھی ہے کہ شہیدوں کو کفن نہیں دیتے، بل کہ اُن کے خون آلود کپڑوں ہی میں اُنھیں دفن کرتے ہیں، اور شہید اپنے زخمی بدن پر ہی اُٹھائے جائیں گے۔ متکلم چوں کہ شہید محبت ہے، اس لیے اندیشہ ہو سکتا ہے کہ وہ بھی اپنے زخمی جسم اور خوں فشاں آنکھ کے ساتھ ہی اُٹھایا جائے۔ ''مَیں لے گیا'' میں ایک لطیف نکتہ یہ ہے کہ شہید محبت کو اپنے اُوپر اعتماد ہے کہ اگر وہ چاہے تو خوں فشاں آنکھوں کے ساتھ میدانِ حشر میں جائے۔ لفظ ''باغ'' بھی قابلِ توجہ ہے۔ یہ نہیں کہا کہ لوگ میری خوں فشاں آنکھوں کو دیکھ کر تڑپ جائیں گے، یا خدا کی رحمت جوش میں آجائے گی، یا خدا معشوق سے مواخذہ کرے گا، یا معشوق شرمندہ ہوگا، وغیرہ۔ ان سب متوقع باتوں کو ترک کر کے میر کہتے ہیں کہ میدانِ حشر میں سرخی ہی سرخی پھیل جائے گی، گویا باغ لہلہا اُٹھے گا۔ یعنی عشق کی خوں کردگی خود عاشق کے لیے کتنے ہی آزار کا باعث کیوں نہ ہو، لیکن ہوتی تعمیری ہے، کیوں کہ اس کی بدولت دنیا میں تو رنگا رنگی ہے ہی، وہ میدانِ قیامت کی بھی رنگینی کا باعث ہو سکتی ہے۔ خوب شعر ہے۔

اس مضمون کا ایک پہلو نظیری نے بھی خوب بیان کیا ہے۔ ممکن ہے میر نے نظیری کے یہاں دیکھ کر لکھا ہو اور اس کی اس بات سے اپنی بات بنائی ہو۔

چوں بگذرد نظیری، خونیں کفن بہ حشر   خلقے فغاں کنند کہ ایں داد خواہ کیست

(جب خونیں کفن نظیری میدانِ حشر سے گذرتا ہے تو خلق اللہ پکار اُٹھتی ہے کہ یہ شخص کس کا داد خواہ ہے؟)

۱۱۰/۵ ''یک جہاں'' کی فارسیت توجہ انگیز ہے، دوسرے مصرعے کے ''جہاں'' اور پہلے مصرعے کے ''جہاں'' میں ایہام کا ربط ہے۔ ''جنس'' کی مناسبت سے ''پھیر لانا'' بہت خوب ہے، سوداگر کا مال اگر نہ بکے اور وہ اُسے واپس لے آئے تو اُسے بھی ''پھیر لانا'' کہتے ہیں، میر نے خود ''شکار نامۂ دوم'' میں لکھا ہے:

جواہر تو کیا کیا دکھایا گیا   خریدار لیکن نہ پایا گیا
متاعِ سخن پھیر لے کر چلو   بہت لکھنؤ میں رہے گھر چلو

شعرِ زیرِ بحث کے مضمون کو اسی محاورے کے ساتھ دیوانِ دوم میں یوں لکھا ہے:

اقلیم حُسن سے ہم دل پھیر لے چلے ہیں کیا کریے یاں نہیں ہے جنس وفا کی خواہش

لیکن شعر زیر بحث میں السیاتی وقار کی کیفیت ہے، اور سعی و تلاش مسلسل کا اشارہ بھی بہت خوب ہے۔

۱۱۰/۶ ''ریختہ'' کے معنی ''پڑا ہوا، گرا ہوا'' کے اعتبار سے ''اعلا'' بہت خوب ہے، ''اعلا''، ''زمین'' اور ''آسمان'' کی رعایتیں بھی برجستہ ہیں۔ خاص کر ''زمیں'' اور ''آسماں'' کی رعایت کو پہلے مصرعے میں ''اعلا'' کہہ کر خوب نبھایا ہے۔ یہ پوری غزل معنوی اعتبار سے، بہت گہری نہیں ہے، لیکن ہر شعر میں بلا کی کیفیت اور روانی ہے، غزل کی زمین کا مضمون مومن نے ایک نئے پہلو سے باندھا ہے، اگرچہ اولیت کا شرف میر کو ہے:

ایسی غزل کہی ہے یہ جھکتا ہے سب کا سر مومن نے اس زمین کو مسجد بنا دیا

میر انیس کا مشہور شعر میر سے براہ راست مستعار معلوم ہوتا ہے:

سدا ہے فکر ترقی بلند بینوں کو ہم آسمان سے لائے ہیں اِن زمینوں کو

لیکن رعایتوں کے باوجود میر انیس کا پہلا مصرع اور توجیہ کے ہلکے پن کی وجہ سے مومن کا پہلا مصرع ان دونوں کے مصرع ہائے ثانی کے ہم پلہ نہیں ہیں، میر کے دونوں مصرعے برابر کے ہیں۔ انعام اللہ خاں یقین کے یہاں بھی یہ مضمون خوب بندھا ہے، بل کہ ممکن ہے میر نے یقین سے مستعار لیا ہو:

نہ آیا سر فرو ایدھر یقیں کے فکر عالی کا زمینوں کو وگرنہ ریختے کی آسماں کرتا

لیکن یقین کے یہاں روانی کم ہے۔ ''زمینوں'' کا لفظ بھی بہت عمدہ نہیں، سب سے بڑی بات یہ ہے کہ زمین کو آسمان کرنا محض اکہرا استعارہ ہے، جب کہ زمین کو آسمان تک لے جانا تہ در تہ استعارہ ہے، اور زندگی سے قریب تر بھی ہے۔

(۱۱۱)

(۱۰۵۸)

بشرے کی اپنے رونق اے میر عارضی ہے جب دل کو خوں کیا تو چہرے پہ رنگ آیا

۱۱۱/۱ یہ میر کے اُن دھوکے باز شعروں میں سے ہے جنھیں مَیں اُن کا خاص کمال کہتا ہوں۔ دیکھنے میں تو ایسے شعر سادہ، اکہرے اور بعض اوقات بالکل معمولی معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن جب غور کیجیے تو اُن میں کئی گتھیاں نظر آتی ہیں۔ مثلاً اس شعر میں پہلا مسئلہ تو یہ ہے کہ عاشق کے چہرے پر رونق کا کیا محل ہے؟ عاشق تو زرد رو اور بے رونق صورت ہوتا ہے۔ میر خود ہی کہہ گئے ہیں:

چاہ کا دعوا سب کرتے ہیں مانیے کیوں کر بے آثار اشک کی سرخی زردی منھ کی عشق کی کچھ تو علامت ہو (دیوان اول)

لہٰذا یا تو متکلم کا عشق سچا نہیں ہے۔ اس کے دل میں عشق کا دردِ فی الواقع نہیں ہے، لہٰذا وہ اپنے چہرے کی رونق کے لیے یہ بہانہ بناتا ہے کہ یہ دراصل دل کا خون ہے جو چہرے پر چھلک رہا ہے، یا پھر دل کو خون کرنا کمال عاشقی ہے، اس کمال کو حاصل کرنے کے بعد چہرے کا (فرط مسرت یا فخر سے) دمک اُٹھنا لازمی ہے۔ اگر دوسری صورت حال ہے تو پھر اُسے ''عارضی'' کیوں کہا؟ اس کے دو جواب ممکن ہیں۔ ایک تو یہ کہ دل کے خون ہو جانے کے بعد زندگی زیادہ دیر باقی نہ

رہے گی، جب زندگی ختم ہوگی تو چہرے کی سرخی بھی غائب ہو جائے گی، دوسرا جواب یہ ہے کہ دل بار بار تو خون ہونے سے رہا۔ عشق کی یہ شدت اور درد کی یہ کیفیت مستقل نہیں۔ کچھ دیر بعد دل پھر اپنے حال پر آجائے گا اور چہرے پر وہی زردی واپس آجائے گی، لیکن اس بار جو زردی ہوگی وہ ناکامی اور شکست کی بھی ہو سکتی ہے۔ یعنی اس بات کی، کہ عشق کا کمال (جس کی علامت تھی دل کا خون ہو جانا) اب باقی نہیں رہا۔ لیکن لفظ ''جب'' میں ایک امکان یہ بھی ہے کہ یہ عمل بار بار ہوتا ہے۔ یعنی جب جب دل کو خون کرتے ہیں، تب تب چہرہ گلگوں ہو جاتا ہے۔ ''جب دل کو خون کیا'' کے بجائے ''ہم دل کو خوں کیا'' کر دیجیے تو یہ نکتہ واضح ہو جاتا ہے۔ اب چہرے کی رونق عاشق کی خودداری کا تفاعل معلوم ہوتی ہے، یعنی وہ یہ نہیں پسند کرتا کہ اُس کا چہرہ زرد اور بے رنگ ہو اور لوگ اُس کو نگاہ ترحم سے دیکھیں۔ اس لیے وہ بار بار اپنے دل کو خون کرتا ہے، تا کہ لوگ اس دھوکے میں رہیں کہ اُس کو کوئی غم نہیں ہے، یا اگر۔ ہے بھی تو وہ اُس کی برداشت کے باہر نہیں ہے۔

اب تخاطب کے ذریعہ پیدا ہونے والے امکان پر غور کیجیے۔ شعر میں دو کردار ہیں۔ ایک تو متکلم (جو عاشق ہے) اور دوسرا میر۔ عاشق کے چہرے پر سرخی دیکھ کر میر سوال کرتے ہیں کہ ہم نے سنا تھا عشق میں لوگوں کا رنگ اُڑ جاتا ہے، لیکن تمھارے چہرے پر اتنی رونق کیوں ہے؟ ممکن ہے میر (یعنی سوال کرنے والے) کو خیال ہو کہ عشق اتنی بڑی مشکل نہیں ہے۔ جیسی کہ لوگ سمجھتے ہیں، یا شاید اُس کو خیال ہو کہ عاشق کا جذبہ کامل نہیں ہے، ورنہ اُس کے چہرے پر رنگ کیوں ہوتا۔ اس سوال کے جواب میں متکلم کہتا ہے کہ میاں یہ رونق تو عارضی ہے، جب دل کو خون کیا ہے تب یہ رنگ آیا ہے۔ یعنی وہ کنائے کی زبان میں کہتا ہے کہ میاں عشق کو کھیل نہ سمجھو، اس میں دل خون کرتے ہیں تا کہ زندگی کے آثار پیدا ہوں۔ اب یہیں سے یہ نکتہ پیدا ہوتا ہے کہ عشق میں زندگی کے آثار پیدا کرنے کا طریقہ صرف یہ ہے کہ دل کو خون کیا جائے، یعنی ایسا کام کیا جائے جس کی وجہ سے زندگی ہی ختم ہو جاتی ہے، یا اگر ختم نہیں ہوتی تو خطرے میں ضرور پڑ جاتی ہے، ویسے یہ شعر خود کلامی بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی میر نے آئینے میں اپنا چہرہ دیکھا اور اُس کی سرخی دیکھ کر خود ہی سے کہا کہ بھائی یہ سب تو دل کے خون ہو جانے کا فیض ہے، اپنی محنت ٹھکانے لگی، دل خون ہوا۔ لیکن یہ سب رونق چند روزہ ہے، کیوں کہ اب تم تھوڑی ہی دیر کے مہمان ہو۔

اگر یہ سوال اُٹھے کہ دل کے خون ہونے اور چہرے کی سرخی میں کیا تعلق؟ تو اس کا جواب یہ ہے کہ دل ہی کے ذریعہ خون سارے بدن میں دوڑتا ہے، اگر دل خون ہو جائے تو سرخی کا بڑھنا لازمی ہے۔ لیکن اس کا ایک طبی جواب بھی ہے، عام طبی مشاہدہ ہے کہ جن لوگوں کو فشار دم (hypertension) ہوتا ہے (اور یہ دل کی ایک بیماری ہے) اُن کے چہرے پر سرخی بڑھ جاتی ہے۔ ایسے چہرے کو اصطلاح میں florid (پھول کے رنگ کا) کہا جاتا ہے۔ اب رعایت پر غور کیجیے۔ ''عارضی'' بہ معنی ''جو مستقل نہ ہو۔'' لیکن ''عارض'' کے معنی ''رخسار'' بھی ہیں، لہٰذا چہرے کی سرخی کو ''عارضی'' کہنے میں ایک اور لطف بھی ہے۔ شعر کا ہے کو ہے، نگار خانہ ہے۔ خلیل الرحمن اعظمی نے اس مضمون کو اُٹھایا ہے، لیکن اُن کا مصرع اولی پوری طرح کارگر نہ ہوا۔

لوگ کیا ڈھونڈ رہے ہیں مری پیشانی پر ‏ ‏ رنگ آتا ہے یہاں اپنا لہو پینے سے

(۱۱۲) (۱۰۵۹)

۳۱۰ دل اگر کہتا ہوں تو کہتا ہے وہ یہ دل ہے کیا — ایسے ناداں دلربا کے ملنے کا حاصل ہے کیا
جاننا باطل کسو کو یہ قصور فہم ہے — حق اگر سمجھے تو سب کچھ حق ہے یاں باطل ہے کیا
ہم تو سو سو بار مر رہتے ہیں ایک ایک آن میں — عشق میں اس کے گذرنا جان سے مشکل ہے کیا

۱۱۲/۱ شعر نسبتاً معمولی ہے، لیکن مکالمے کے رنگ اور صرف ونحو کے چابک دست استعمال نے اس میں بھی ایک بات پیدا کردی ہے، پہلے مصرعے میں حسب ذیل امکانات ہیں۔ (۱) میں معشوق کے سامنے لفظ "دل" کہتا ہوں تو از راہِ نخوت یا نادانی پوچھتا ہے کہ "دل کیا ہوتا ہے؟" (۲) میں معشوق کے سامنے اپنا دل لے جاتا ہوں اور کہتا ہوں دیکھو میرا دل ہے، تو وہ کہتا ہے کہ یہ دل ہے؟ کیا دل اسی کو کہتے ہیں؟ (یعنی وہ حقارت سے کہتا ہے۔) (۳) میں معشوق سے کہتا ہوں "دل؟"، "یعنی پوچھتا ہوں کہ تم دل کو جانتے ہو؟ یا تم نے ہمارا دل کیا کیا؟ تو معشوق حیران ہو کر پوچھتا ہے کہ دل کیا چیز ہے؟ (۴) میں معشوق سے کہتا ہوں "دل؟" یعنی پوچھتا ہوں کہ تم دل کے بارے میں جانتے ہو؟ کیا تمھارے پاس دل ہے؟ (یعنی میرا دل ہے؟ یا کیا تم دل والے ہو، یا تمھارے پہلو میں دل ہے کہ نہیں؟) تو معشوق کہتا ہے "دل؟ کیا میرے پاس دل ہے؟" (۵) یا معشوق جواب میں کہتا ہے کہ "یہ دل (یعنی تمھارا دل) کیا ہے، میرے پاس ایسے ایسے بہت سے دل ہیں۔" دوسرے مصرعے میں "کے ملنے" کے دو مفہوم ہیں۔ ایک تو "ملاقات ہونا" اور دوسرا "حاصل ہونا"۔ اور چوں کہ پہلے مصرعے میں ایسے کئی امکانات ہیں کہ دل ابھی عاشق ہی کے پاس ہے، اس لیے معشوق کو "دلربا" کہنا خالی از لطف نہیں۔ معشوق کو "نادان" کہنے میں یہ پہلو بھی ہے کہ معشوق واقعی الھڑ ہے، اور یہ بھی کہ وہ ناسمجھ ہے، عاشق کے دل کی قدر نہیں جانتا۔

۱۱۲/۲ یہ شعر علم وعرفان کی اس منزل پر واقع ہوا ہے جہاں ویدانت اور وحدت الوجود کی سرحدیں مل جاتی ہیں۔ ویدانت کی رو سے خدا ایک لامتناہی وجود اور لامتناہی شعور ہے، اور اس میں ہر وجود اور ہر شعور موجود ہے۔ اس خیال کی رو سے حق اور باطل، وجود اور غیر وجود، یہ سب بے معنی ہیں، کیوں کہ یہ سب چیزیں اُس لامتناہی شعور کا حصہ ہیں جو تمام کائنات پر حاوی ہے۔ "آتمن" میں سب کچھ ہے، وہ ہر چیز کا مبدا اور ماوا ہے۔ انسانی آتمن بھی اُسی کا حصہ ہے، وحدت وجود کی رو سے اشیا، جس حد تک وہ موجود ہیں، ذات حق کا حصہ ہیں۔ میر کے دوسرے مصرعے میں "حق اگر سمجھے" سے مراد یہ ہے کہ اگر کوئی شخص حقیقت کو سمجھے۔ پھر یہ بھی مراد ہے کہ اگر کوئی شخص خدا کو سمجھے (یعنی "حق" بہ معنی "خدا") لیکن اگر اس مفہوم کو ایک اور طرف لے جائیں تو اُس سے دو اور معنی برآمد ہوتے ہیں۔ ان کی رو سے یہ شعر وحدت الوجود یا ویدانت کا شعر نہیں رہ جاتا۔ "حق اگر سمجھے"، یعنی اگر کوئی شخص خدا مان لے، یعنی یہ سب تو محض فرض کرنے اور سمجھ لینے کی بات ہے، تم اگر چاہو تو ہر چیز کو حق سمجھ لو، ایسی صورت میں کوئی چیز باطل نہیں۔ عقیدے کی قوت ہر چیز کو خدا بنا دیتی ہے۔ اس مفہوم کی رو سے "حق" یا "خدا" انسان کی تخلیق ہے۔ انسان خود کو کائنات میں تنہا محسوس کرتا ہے۔ اس لیے وہ کسی ایسی ہستی کی تلاش کرتا ہے جس کا

رشتہ سب سے ہو اور جو خود انسان کا بھی رشتہ کائنات سے اُستوار کر دے۔ اس لیے وہ خدا کا تصور خلق کرتا ہے اور مظاہر فطرت، شجر حجر، مطلق تجرید، کسی نہ کسی چیز کو خدا مان لیتا ہے۔ لہٰذا اگر تم ماننا چاہو تو ہر چیز خدا ہے، ہر چیز حق ہے، باطل کچھ نہیں۔ اس تشریح کی رو سے یہ شعر عارفانہ نہیں بل کہ روشن خیال دہریت (liberal atheism) کا شعر بن جاتا ہے۔

''حق اگر سمجھے'' کی تیسری تشریح یہ ممکن ہے کہ کوئی عقیدہ جھوٹا نہیں، سب اپنی اپنی جگہ سچے ہیں، یہ ہماری سمجھ کی کمی ہے کہ کسی کو کافر اور کسی کو مومن کہتے ہیں، سب کا راستہ ایک ہے۔ اگر تمھاری سمجھ کا پھیر نہ ہو اور تم صحیح طریقے سے سمجھو تو سب سچ ہے۔ اس تشریح کی رو سے یہ شعر روشن خیال انسان دوستی (liberal humanism) کا شعر بن جاتا ہے۔ روشن خیال انسان دوستی بنیادی طور پر خدا کی منکر ہے، لیکن ہر ایک کو اپنا عقیدہ رکھنے کا حق دیتی ہے، شعر میں یہ سب باریکیاں ''حق اگر سمجھے'' کی بے پناہ بلاغت کے باعث ہیں۔ اگر اس کا مفہوم یہ لیا جائے کہ ''اگر تم واقعی خدا کو سمجھتے ہو'' تو یہ شعر عارفانہ اور ویدانتی ہے۔ اگر مفہوم یہ لیا جائے کہ ''اگر تم حق سمجھ لو'' تو یہ شعر (liberal athiest) ہے۔ اور اگر مفہوم لیا جائے۔ ''اگر تم ٹھیک سے سمجھو'' تو یہ شعر روشن خیال انسان دوستی کا حامل بن جاتا ہے۔ آخری مفہوم کو (liberal humanist) رنگ دیے بغیر بھی اُدا کر سکتے ہیں، یعنی یہ شعر صلح کل اور تمام مذاہب کی سچائی کے مضمون کا بھی حامل کہا جا سکتا ہے۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ میر کو روایتی انسان دوستی (humanism) سے آگاہ فرض کر لیا جائے (اگر چہ اس کی مثالیں اسلامی فکر میں بھی ملتی ہیں۔) ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ شعر انسان دوستی کے عام نظریے کو پیش کرتا ہے، جس کی رو سے تمام مذاہب سچے ہیں، کیوں کہ ان کی اصل اور ان کی منزل ایک ہے، بہ ہر حال، جس طرح بھی دیکھیے، شعر غیر معمولی ہے۔

۱۱۲/۳ ''آن'' بہ معنی ''ادا'' بھی ہے، اور بہ معنی ''لمحہ'' بھی ہے، ایک طرح سے دیکھیے تو یہ شعر خوش طبعی کا شعر ہے، جس میں ''مرنے'' یا ''مر رہنے'' کے محاوراتی معنی (''عاشق ہونے'') سے فائدہ اُٹھایا گیا ہے۔ لیکن اسی خوش طبعی کے نتیجے میں ایک سنجیدہ قول محال بھی پیدا ہوتا ہے، کیوں کہ اگر معشوق کی چاہ میں جان سے گذرنا مشکل نہیں تو مر کیوں نہیں جاتے؟ سو سو بار مر رہنے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ مرنا مشکل نہیں، لیکن مرتے پھر بھی نہیں۔ لہٰذا یا تو مرنا بہت مشکل ہے، یا پھر مرنا چاہتے ہی نہیں، بل کہ اس کی ایک ایک اُدا پر سو سو بار مر مٹنے کے لطف کو مسلسل اُٹھانا چاہتے ہیں۔ اگر صوفیانہ رنگ میں لے جایئے تو ''کشتگان خنجر تسلیم'' کی طرح ہر ہر لمحہ مرنے اور جی اُٹھنے کی کیفیت کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ مشہور ہے کہ مندرجہ ذیل شعر کی سماعت کے وقت حضرت قطب الدین بختیار کاکی نے اپنی جان کو سپرد حق کیا تھا:

کشتگان خنجر تسلیم را ہر زماں از غیب جانے دیگر است

(وہ لوگ جو خدا کی مرضی کے سامنے سر جھکانے کے خنجر کے کشتہ ہیں، اُن کو ہر لمحہ غیب سے نئی جان عطا ہوتی ہے۔ یعنی وہ ہر لحظہ مرتے ہیں اور ہر لحظہ جیتے ہیں۔)

سچا عاشق ہر لمحہ اپنی جان معشوق کی خدمت میں پیش کرتا ہے اور ہر لمحہ اُس کو نئی زندگی عطا ہوتی ہے۔

(۱۱۳)　　(۱۰۶۷)

نوبت ہے اپنی جب سے یہی کوچ کا ہے شور　　بجتا سنا نہیں ہے کبھو یاں مقام کا

مقام بجنا= قافلے کے ٹھہرنے کا گھنٹہ بجنا

۱۱۳/۱ لفظ ''یہی'' کا زور قابلِ داد ہے۔ ''یہی'' یہاں پر اسم اِشارہ کا بھی کام کر رہا ہے اور حرف تاکید کا بھی اور حرف حصر کا بھی (یعنی اس کے ذریعہ کوچ کے شور کی نوعیت ظاہر ہوتی ہے۔) لفظ ''وہی'' بھی بے محل نہ ہوتا، لیکن اس میں ''یہی'' کی اتنی معنویت نہیں ہے۔ ''یہی'' میں نزدیکی کا بھی اِشارہ شامل ہے، گویا کوچ کا گھنٹہ بالکل سر ہی پر بج رہا ہے، ظاہر ہے کہ سر پر بجنے کا نتیجہ یہ بھی ہے کہ یک سوئی حاصل نہیں ہو سکتی۔ کوچ کا خیال پریشان کرتا ہے اور سر پر کوچ کا شور کسی کام کی طرف متوجہ بھی نہیں ہونے دیتا۔ لفظ ''نوبت'' میں بھی دو پہلو ہیں۔ ''نوبت'' کے ایک معنی ہیں ''زمانہ، عہد'' لہٰذا جب سے ہمارا زمانہ آیا ہے، تب سے کوچ ہی کوچ کا شور ہے۔ ''نوبت'' اُس گھنٹے کو بھی کہتے ہیں جو وقت کے گذرنے کا اعلان کرتا ہے، اسی اعتبار سے ''نوبت'' ''محض'' ''وقت'' کے معنی میں بھی آتا ہے، یعنی یہاں صرف کوچ کا وقت ہے، ہماری نوبت محض گذرنے کا اعلان کرتی ہے، شروع ہونے کا نہیں، کسی کی نوبت بجنا کے معنی ''کسی کا تسلط ہونا'' بھی ہوتے ہیں۔ لہٰذا یہ اشارہ بھی موجود ہے کہ ہم اپنے وقت کے حاکم ہیں، اس زمانے میں ہماری حکومت ہے، لیکن ہم وقت پر قابو نہیں پا سکتے۔ دوسرے مصرعے میں کنایہ بھی خوب ہے، یعنی یہ نہیں کہا ہے کہ کوئی ٹھہرتا نہیں، بل کہ یہ کہا ہے کہ یہاں قافلے کے قیام کا گھنٹہ بجتا ہم نے کبھی سنا نہیں، اسی سے یہ بات بھی نکلتی ہے کہ ممکن ہے اوروں نے سنا ہو اور ٹھہر گئے ہوں۔ لیکن ہم نے سنا نہیں۔ ہمارے لیے کوچ اور سفر ہی ہے، قیام نہیں ہے، پورے شعر میں عجب ڈرامائی کیفیت ہے، ڈرامائیت کے باعث ذاتی تجربہ اور اجتماعی تجربہ دونوں پوری شدت سے سامنے آ گئے ہیں اور ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

(۱۱۴)　　(۱۰۷۶)

سینہ کوبی ہے طپش سے غم ہوا　　دل کے جانے کا بڑا ماتم ہوا

۳۱۵ ہم جو اُس بن خوار ہیں حد سے زیاد　　یار یاں تک آن کر کیا کم ہوا

جسم خاکی کا جہاں پردہ اُٹھا　　ہم ہوئے وہ میر سب وہ ہم ہوا

۱۱۴/۱ مطلع برائے بیت ہے۔

۱۱۴/۲ ''خوار'' اور ''کم'' میں بہت دل چسپ رعایت معنوی ہے، یہ میر کے خاص مزاج کو ظاہر کرتی ہے۔ ''خوار'' کے معنی ''حقیر'' اور ''کم'' بھی ہیں، اور ''کم'' کے معنی ''خوار'' اور ''حقیر'' بھی ہیں۔ بعض نے ''کم شدن'' کے معنی ''ناکام ہونا''، ''ناکافی ثابت ہونا'' بھی بتائے ہیں، دل چسپی کا یہ پہلو مزید ہے۔ اب شعر کے معنی پر غور کیجیے۔ بہ ظاہر تو یہ کہا گیا ہے کہ معشوق کے بغیر ہم تو حد سے زیادہ خوار ہیں، لیکن معشوق بھی ایک بار ہمارے پاس آیا تھا، اور پھر اس کو کیا کیا خواری نصیب نہ ہوئی، ظاہر ہے کہ یہ بات تو عیب معلوم ہوتی ہے کہ معشوق قدم رنجہ فرمائے۔ اور یہ بات تو عیب تر ہے کہ قدم رنجہ فرمانے

کی وجہ سے ذلیل وخوار ہو۔ اس گتھی کا حل یہ ہے کہ معشوق کہیں آیا نہ گیا، وہ تو بس اس حد تک ''آیا'' ہے کہ ہمارے پاس نہ آیا، یعنی اُس نے ہمارے یہاں آنے سے بالارادہ گریز کیا، اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہم (اپنی نظروں میں، دنیا کی نظروں میں، معشوق کی نظروں میں) حقیر یا ذلیل ہیں۔ لیکن معشوق کا ہمارے پاس نہ آنا، یعنی اس حد تک پہنچنا کہ بالارادہ اور جان بوجھ کر ہم کو ذلیل کرنا، یہ بھی اس کے لیے توہین کی بات ہے، ہم جیسوں کے وجود کا اقرار کرنا اس کے دون مرتبہ ہے۔ اس نے ہمارے وجود کا اقرار کیا تو گویا اپنی توہین کی۔ یہی احسان اُس کا کیا کم ہے کہ اُس نے ہماری خاطر اپنی توہین برداشت کی، لہجہ اور مضمون دونوں میں ابہام خوب ہے، چناں چہ یہ بیک وقت عاشقانہ عاجزی کا شعر بھی ہے اور طنز کا بھی۔ اب دوسرے پہلوؤں پر غور کیجیے۔ معشوق واقعی ایک بار ہمارے پاس آ کر چلا گیا۔ ہم اُس کے بغیر حد سے زیادہ ذلیل اور کم مرتبہ ہیں۔ یعنی بُری حالت میں ہیں۔ لیکن معشوق جو ہمارے پاس آیا تو اُس کی بھی تو بدنامی ہوئی، لہٰذا ہمیں یارائے شکایت نہیں۔ اس مفہوم کی رو سے ''جو'' صرف شرط ٹھہرتا ہے، یعنی ''اگر'' کے معنی دے رہا ہے۔ اگر ''جو'' کو ''چوں کہ'' کے معنی میں لیا جائے تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ چوں کہ ہم معشوق کے بغیر حد سے زیادہ خوار ہیں، اس لیے جب معشوق ہمارے پاس آئے گا تو کیا کم خوار ہوگا؟ اس لیے اس کا نہ آنا ہی بہتر ہے، ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ہم وہ ہیں جو اُس کے بغیر حد سے زیادہ خوار ہیں، معشوق یہاں تک آ کر کچھ کم تو نہ ہو جاتا، یعنی اُس کی شان کو بٹا نہ لگ جاتا۔ حد سے زیادہ خوار تو ہم ہیں، معشوق کو اب بھلا کون سی خواری نصیب ہوتی؟ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ ہماری خواری اُس کی جدائی سے وابستہ ہے، اور اُس کی ذلت ہمارے ملنے سے وابستہ ہے۔ کاروبارِ عشق میں کسی ایک شریک کی ذلت ضرور ہوتی ہے۔

$\frac{114}{3}$ ''وہ سب ہم ہوا'' کا فقرہ قابلِ لحاظ ہے۔ ''سب'' کے معنی ''سارے کا سارا'' بھی ہو سکتے ہیں اور ''پوری طرح'' بھی۔ یعنی کیفیت اور کمیت دونوں کے لحاظ سے ہم میں اور اُس میں کوئی فرق نہ رہا۔ ''وہ'' سے مراد معشوق بھی ہو سکتا ہے اور خدا بھی۔ اگر معشوق مراد ہے تو یہ کنایہ بھی ہو سکتا ہے کہ جب دونوں اپنے جسمِ خاکی سے آزاد ہوں گے تب ہی آپس میں وصال ممکن ہے۔ معشوق سے ملنے کا مضمون ہو یا خدا سے ملنے کا، متکلم کے لہجے میں رنج کا شائبہ تک نہیں کہ موت سے پہلے وصال نہ ہوگا۔ بل کہ لہجے میں غضب کا تیقن اور طمانیت ہے۔ ماضی لکھ کر مستقبل مراد لینے کا روزمرہ (ہم ہوئے وہ = ہم وہ ہو جائیں گے۔ وہ ہم ہوا = وہ ہم ہو جائے گا) بڑی برجستگی سے استعمال کیا ہے۔ اس میں تیقن کے علاوہ یہ بھی پہلو ہے کہ ایسا ہونے میں کچھ دیر نہ لگے گی۔ ادھر جسم خاکی کا پردہ اُٹھا، اُدھر یہ کام ہوا۔ ''خاکی'' اور ''جہاں'' (بہ معنی ''دنیا'') میں ضلع کا لطف بھی ہے۔ یہ مضمون بھی میر کا اپنا ہے، کیوں کہ صوفیوں کے اعتبار سے یہ تو ممکن ہے کہ انسان کسی نہ کسی منزل پر خدا سے مل جائے اور اپنی ہستی کو فنا کر ڈالے۔ یہ زندگی میں بھی ممکن ہے اور زندگی کے بعد بھی۔ لیکن مطلوب کا طالب کی ہستی میں بدل جانا صوفیا سے ثابت نہیں ہے، اور نہ شرعی اعتبار سے صحیح ہے، مشہور مقولہ ہے کہ ''العشق نار یحرق ماسو المطلوب۔'' (عشق ایسی آگ ہے جو مطلوب کے سوا ہر چیز کو، یعنی ہر اُس چیز کو جو مطلوب نہیں ہے، خاک کر دیتی ہے۔)

ممکن ہے میر نے یہ شعر ایسے عالم میں کہا ہو، یا اس شعر میں اُس عالم کی کیفیت کا اظہار کرنا چاہا ہو جسے صوفیوں کی زبان میں ''سکر'' (نشے کی مدہوشی) کہتے ہیں۔ حضرت بایزید بسطامی سے مشہور ہے کہ ایک بار کسی غیر معمولی محویت اور

جذب کے عالم میں اُن کی زبان سے نکل گیا "سبحانی ما اعظم شانی" (میں پاک ہوں، میری شان کتنی بڑی ہے!) ظاہر ہے کہ شریعت ظاہری کے اعتبار سے یہ کفر ہے، مجدد صاحب نے عالمِ سکر میں کہی ہوئی ان باتوں کے بارے میں اپنے مکتوبات میں لکھا ہے کہ ایسے الفاظ جو بزرگوں کے منھ سے نکل گئے ہیں، انھیں اُن کے احوال کے توسط سے دیکھنا چاہیے اور اُن کے کمال کو ایسی گفت گوؤں سے الگ ہٹ کر خیال کرنا چاہیے۔ میر نے "جسمِ خاکی" کے پردے کا ذکر کر کے ایک طرح کا پردہ رکھ لیا ہے، یعنی وہ طالب و مطلوب کے ایک ہونے کی بات عالمِ ارواح کے حوالے سے کر رہے ہیں، شرعی حیثیت سے یہ شعر جیسا بھی ہو، لیکن اس کے لہجے میں مکاشفے کی شان بہ ہر حال ہے، اسی مضمون کو ذرا کم رتبہ کر کے یوں کہا ہے:

ایک تھے ہم دے نہ ہوتے ہست اگر اپنا ہوتا بیچ میں حائل ہوا (دیوانِ دوم)

ملاحظہ ہو غزل نمبر ۲۵۶۔

(۱۱۵)

(۱۰۷۸)

میں تو جیسے شمع اپنے ہی تئیں کھاتا رہا آگ کھا جاتی ہے خشک و تر جو اُس کے منھ پڑے

۱۱۵/۱ مضمون بہت دہشت ناک ہے اور پہلے مصرعے کا پیکر بے حد ہیبت انگیز ہے، لیکن خود متکلم کا لہجہ کس قدر باوقار ہے۔ تکلیف یا رنج کا شائبہ تک نہیں، خود ترحمی دُور کی بات ہے۔ پھر لطف یہ ہے کہ خود کو شمع سے تشبیہ دے کر اپنی وقعت کا تصور بھی قائم کر دیا، کیوں کہ شمع سیاہی کو دُور کرتی ہے، خود جلتی ہے اور گھلتی ہے لیکن دوسروں کو آرام پہنچاتی ہے، پھر روشنی علامت ہے نیکی کی اور پاکیزگی کی۔ لہٰذا خود کو شمع کے مانند بتا کر اپنی روحانی برتری کا تصور بھی پیدا کر دیا "آگ کھا جاتی ہے" کے اعتبار سے "منھ پڑے" بہت مناسب ہے، اور "منھ پڑے" کا محاورہ آگ کی بے روک ٹوک تباہ کاری کو بڑی خوب صورتی سے ظاہر کرتا ہے۔ پہلے مصرعے کا پیکر ایسا پُر اثر ہے کہ نظروں میں جنگل کی آگ کی تصویر، یا کسی گنجان آبادی میں مکان اور دکان جلا کر خاک کرتی ہوئی کسی بے قابو آگ کی تصویر پھر جاتی ہے۔ پھر "خشک و تر" کہ کر بوڑھے، جوان، لکڑی، شہتیر اور درخت، سبزہ زار اور صحرا، سب کی نمائندگی کر دی۔ آگ کی حشر سامانی کے مضمون کے لیے میر سوز نے بھی شعر زیر بحث کے مصرع اولیٰ سے ملتا جلتا پیکر تلاش کیا ہے، لیکن اُن کا شعر یک سطحی ہے:

جلنے سے میرے کیا اُسے پرواہ جل گیا شعلے کو کب ہے غم جو پرکاہ جل گیا

لیکن میر سوز کے یہاں ایک کیفیت تو ہے۔ آتش نے میر کا پیکر براہ راست اُٹھا لیا اور "خشک و تر" کا فقرہ بھی لے لیا، لیکن شعر کہا نہایت خشک اور بے لطف:

مومن و کافر کا قاتل ہے ترا حُسن شباب آتش افروختہ یکساں ہے خشک و تر کے ساتھ

شعر میں غیر ضروری الفاظ نے پیکر کو کم زور کر دیا، اور مضمون جو بند ھا وہ نہایت مبتذل۔ مضمون آفرینی ہر ایک کے بس کی بات نہیں۔ میر کو دیکھیے کہ مضمون بھی نکالا اور مصرع ثانی میں "تو" اور "ہی" جیسے ننھے منے لفظوں سے کتنا کام لے لیا، آتش نے فارسی الفاظ بھر دیے لیکن "مومن و کافر" اور "خشک و تر" کی رعایت کے سوا کچھ حاصل نہ کیا۔ اب دیکھیے

ابو طالب کلیم ہمدانی نے شعلے کی تباہ کاری کے پیکر کو سیلاب کی تباہ کاری سے منسلک کر کے کیا عمدہ شعر کہا ہے۔ میر کا شعر داخلی اور کیفیاتی ہے اور کلیم کا خوشہ چیں نہیں ہے، لیکن دونوں کا تقابل بہت دل چسپ ہوگا:

در رہ عشق جہاں سوز چہ شاہ و چہ گدا حکم سیلاب بہ ویرانہ و آباد رود

(عشق جہاں سوز کی راہ میں بادشاہ کیا اور گدا کیا؟ سیلاب کا حکم تو ویرانہ اور آبادی پر یکساں چلتا ہے۔)

میر کے یہاں پیکروں کا وہ امتزاج نہیں ہے جو کلیم کے یہاں نظر آتا ہے اور جو شیکسپیئر کی بھی ایک خصوصیت ہے۔ لیکن میر نے ذاتی واردات کو جس شدت اور فوری تاثر کے ساتھ نظم کیا ہے، اور اُن کے مصرع اولیٰ میں جو زبردست پیکر ہے، وہ کلیم کے یہاں نہیں ہے۔ قائم چاند پوری نے ''خشک و تر'' کا التزام رکھتے ہوئے عمدہ شعر کہا ہے:

خشک و تر پھونکتی پھرتی ہے سدا آتش عشق بچیو اس رنج سے اے پیر و جواں سنتے ہو

دوسرے مصرعے میں تخاطب بھی خوب ہے اور ''خشک و تر'' کے اعتبار سے ''پیر و جواں'' میں استعارہ اور لف و نشر کا لطف ہے۔ پہلے مصرعے میں ''پھونکتی پھرتی ہے'' بھی خوب کہا ہے، لیکن میر کے یہاں ذاتی تجربے، یا کم سے کم واحد متکلم کے بیان کا جو پہلو ہے وہ قائم کے شعر سے بہت بہتر اور بلند ہے۔ قائم کے یہاں منادی میں لطف ہے۔ لیکن تھوڑا سا تصنع بھی محسوس ہوتا ہے۔ متکلم کی شخصیت کو واضح نہ کرنے کی وجہ سے قائم کا پہلا مصرع فوری شدت تجربہ کے مرتبے سے گر گیا ہے۔ میر کا شعر ہر طرح مکمل ہے۔

(۱۱۶) (۱۰۷۹)

لڑکے جہان آباد کے یک شہر کرتے ناز آجاتے ہیں بغل میں اشارہ جہاں کیا

۱۱۶/۱ ''یک شہر'' کا محاورہ غالب کے اس شعر کی وجہ سے بہت مشہور ہوا ہے:

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ غالب کا شعر لا جواب ہے، لیکن ''جہان آباد'' (جو ایک شہر ہے) کے اعتبار سے ''یک شہر'' میں جو لطف ہے۔ وہ غالب کے یہاں نہیں ہے، کیوں کہ غالب کے شعر میں شہر، بستی، یا کسی آبادی کا تلازمہ نہیں ہے اور ''یک شہر'' مجرد استعمال ہوا ہے۔ میر کا شعر اُن کی شوخی اور ظرافت پر دلالت کرتا ہے۔ لیکن ممکن ہے کہ اس میں اُن لڑکوں پر کچھ طنز بھی ہو جو یوں تو بہت ناز کرتے ہیں، لیکن اشارہ کرو تو بغل میں آ بھی بیٹھتے ہیں، ''ناز کرنا'' کے معنی تو ''غمزہ کرنا، اِترانا، غرور کرنا، استغنا کرنا'' وغیرہ ہیں، لیکن صرف ''ناز'' کے معنی ''اختلاط'' یا ''لگاوٹ اور محبت کی باتیں'' وغیرہ بھی ہیں۔ لہٰذا وہ لڑکے جو اِتراتے اور غرور کرتے ہیں، اختلاط پر آمادہ بھی ہیں۔ روزمرہ کے تلفظ سے فائدہ اُٹھا کر ''جہان آباد'' کو ''جہانہ باد'' نظم کر کے میر نے اجتہادی کارروائی کی ہے۔ افسوس کہ بعد کے لوگوں نے اس طرح کی آزادیوں کو ترک کر دیا۔ شعر زیر بحث میں ''جہانہ باد'' کی وجہ سے مصرعے کا لہجہ گفت گو سے قریب اور اس کی فضا بے تکلف ہوگئی ہے۔ اس بے تکلفی کا اثر پوری طرح محسوس کرنا ہو تو میر ہی کا یہ شعر دیکھیے جس میں ''جہان آباد'' صحیح تلفظ کے ساتھ نظم ہوا ہے:

اب خرابہ ہوا جہان آباد ورنہ ہر اک قدم پہ یاں گھر تھا (دیوان اول)

مصرع اولیٰ میں تاسف اور درد کی جو کیفیت ہے وہ ''جہان آباد'' کو بدلے ہوئے تلفظ سے نظم کرنے پر فوراً غائب ہوجاتی ہے:

اب خرابہ جہان آباد ہوا

یہاں چوں کہ بے تکلفی کا محل نہیں ہے، اس لیے عوامی تلفظ گراں اور بے جوڑ معلوم ہوتا ہے۔ یہاں رسمی تلفظ کی ضرورت تھی، اس لیے میر نے ایسا ہی نظم کیا۔ شعر زیر بحث میں بے تکلفی کی ضرورت تھی، اس لیے عوامی تلفظ رکھا۔ ذرا ذرا سے شعروں میں بھی شعر گوئی کا وہ شعور میر کے یہاں ملتا ہے جو بہت سے اُستادوں کے یہاں اُن کی ''اہم ترین'' تخلیقات میں بھی نظر نہیں آتا۔

(۱۱۷)

(۱۰۸۰)

جہاں میں میر سے کاہے کو ہوتے ہیں پیدا　　سنا یہ واقعہ جن نے اُسے تاسف تھا

۱۱۷/۱ اس شعر کے نکات اور غالب کے شعر:

اسد اللہ خاں تمام ہوا　　اے دریغا وہ رند شاہد باز

سے اس کے موازنے کے لیے ملاحظہ ہو شعر شور انگیز (جلد اوّل) کلاسیکی اُردو غزل کی شعریات اور میر تقی میر۔ شیخ ابراہیم ذوق کا شعر بھی آپ کے ذہن میں ہوگا:

کہتے ہیں آج ذوق جہاں سے گذر گیا　　کیا خوب آدمی تھا خدا مغفرت کرے

ذوق کے شعر میں ''کہتے ہیں'' کا فقرہ خوب ہے۔ اس سے شعر میں ڈرامائیت اور ذوق کی بے چارگی اور تنہائی کے تاثر میں اضافہ ہوتا ہے۔ لیکن ''کیا خوب آدمی'' کہہ کر ذوق کے کردار کو محدود اور یک سطح کر دیا ہے۔ غالب اور میر کے شعروں میں مرنے والے کا کردار مختلف پہلوؤں کا حامل ہے۔ ایک طرح سے یہ تینوں شعر اُن شعرا کے مزاج اور اُسلوب کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ذوق کے یہاں روانی ہے، عام بول چال کا شائستہ انداز ہے، زندگی کا کوئی وسیع تجربہ نہیں، کردار میں کوئی پیچیدگی نہیں۔ غالب کے یہاں عام بول چال سے، بہت بلند لہجہ ہے، لیکن روانی اور برجستگی اس قدر ہے کہ مکالے کا دھوکا ہوتا ہے۔ میر کے یہاں بہ ظاہر سادگی ہے، لیکن اندر اندر بڑی گہری پُرکاری ہے۔ (ان باتوں کی وضاحت کے لیے دیباچہ ملاحظہ ہو۔) لفظ ''واقعہ'' میر کے یہاں خاص لطف کا حامل ہے، کیوں کہ ''واقعہ'' کو ''موت'' کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ دیوان دوم میں ایک جگہ میر نے اسی لفظ سے فائدہ اُٹھایا ہے:

مرنے کے پیچھے تو راحت سچ ہے لیک　　بیچ میں یہ واقعہ حائل ہے میاں

دیوان اوّل ۵۷/۱ میں تو لفظ ''واقعہ'' کو اس کمال سے استعمال کیا ہے کہ باید و شاید۔

(۱۱۸)

(۱۰۸۸)

۳۲۰ وہ کم نما و دل ہے شائق کمال اُس کا　　جو کوئی اس کو چاہے ظاہر ہے حال اُس کا

کمال= بہت زیادہ

ہم کیا کریں علاقہ جس کو بہت ہے اس سے رکھ دیتے ہیں گلے پر خنجر نکال اُس کا علاقہ=تعلق

کیا تم کو پیار سے وہ اے میر منھ لگاوے پہلے ہی چومے تم تو کاٹو ہو گال اُس کا چومے=بوسہ

۱۱۸/۱ ''کم نما'' بہ معنی ''کم دکھائی دینے والا، مشکل سے دکھائی دینے والا'' میر کی اپنی اختراع معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ لغات میں نہیں ملتا۔ چوں کہ لفظ ''کم'' کو نفی مطلق کے لیے بھی استعمال کرتے ہیں، اس لیے ''کم نما'' کے معنی ''بالکل نہ دکھائی دینے والا'' بھی ہو سکتے ہیں، اور چوں کہ ''نما'' کے معنی ''دکھانے والا'' بھی ہو سکتے ہیں (مثلاً ''جلوہ نما'' بہ معنی ''جلوہ دکھانے والا'') اس لیے کم نما کے معنی ''کم دکھانے والا'' یعنی ''چیزوں کو حقیر دکھانے والا'' یا ''اپنے کو کم دکھانے والا'' بھی ہو سکتے ہیں۔ ان سب معنی کے اعتبار سے مصرع ثانی میں ''ظاہر ہے'' بہت خوب ہے۔ پھر یہ دیکھیے کہ پہلے مصرعے میں صرف ایک دل کی بات ہے، یہ متکلم کا دل ہو سکتا ہے، یا جس کا بھی دل ہو، لیکن صرف ایک دل ہے، دوسرے مصرعے میں ''جو کوئی اُس کو چاہے'' کا فقرہ رکھ کر مضمون کو ترقی دے دی۔ یعنی عبارت کو غیر شخصی اور عمومی کر دیا: ''جو کوئی..........'' اور پھر یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ شاید اُس کے چاہنے والے بہت ہیں۔ یہ بھی ملحوظ رکھیے کہ دل کو ''اس'' کا شائق بتایا ہے، اس کے جلوے یا دیدار ہی پر اکتفا نہیں کیا ہے۔ اسی طرح، مصرع ثانی میں بھی ''اُس کو چاہے'' کہا ہے، یعنی چاہنے والا دیدار تو چاہتا ہی ہے مگر اور بھی کچھ چاہتا ہے۔ لہٰذا کم نما معشوق اگر خود کو ظاہر بھی کر دے۔ تب بھی چاہنے والوں کی، یا دل کی حالت غیر ہی رہے گی، کیوں اوّل تو دیدار ہی نصیب ہونا محال ہے، اور اگر دیدار مل بھی گیا تو اُس کے آگے کچھ نہیں ملنے کا۔

عبدالرشید نے ''کم نما'' کے استعمال کی مثال ولی کے یہاں سے پیش کی ہے، لہٰذا اولیت کا شرف ولی کو ہے:

کم نما ہے نوجواں میرا برنگ ماہ نو ماہ نو ہوتا ہے اکثر اے عزیزاں کم نما

لیکن ولی کا مضمون بہت معمولی ہے اور معنی بھی بہت کم ہیں۔

۱۱۸/۲ اس شعر میں میر کو عجیب وغریب مضمون ہم پہنچا ہے۔ اسے رقابت پر محمول کریں یا فنافی المعشوق ہونے کا ایک درجہ سمجھیں، لیکن جس کو بھی معشوق سے لگاؤ زیادہ ہو، اُس کے گلے پر معشوق کا خنجر یا خود اُس عاشق کا خنجر رکھ دینا بہت دل چسپ اور نادر مضمون ہے۔ ''رکھ دیتے ہیں'' کے کئی معنی ہیں۔ (۱) رسم دنیا یہی ہے۔ (۲) معشوق خنجر گلے پر رکھ دیتا ہے۔ (۳) معشوق کے حوالی موالی یا دربان یہ کام کرتے ہیں۔ (۴) رقیب یہ کام کرتے ہیں۔ (اس مفہوم میں یہ کنایہ بھی ہے کہ رقیبوں کو معشوق سے محبت بہت زیادہ نہیں، ورنہ اُن کا بھی گلا کٹتا۔)

پورے شعر میں زبردست تناؤ کی کیفیت ہے۔ اس تناؤ کو ''ہم کیا کریں'' اور ''رکھ دیتے ہیں'' کے فقروں نے مضبوطی دی ہے۔ اصل تناؤ تو اس بات میں ہے کہ جو معشوق کو بہت زیادہ چاہے اُس کے گلے پر اُس کا ہی خنجر ہوتا ہے۔ یا معشوق اور کچھ تو نہیں دیتا۔ اپنا خنجر ضرور دے دیتا ہے۔

۱۱۸/۳ ''چومتے ہی گال کاٹا'' کہاوت کے طور پر ''فیروز اللغات'' (لاہور ۱۹۶۷ء) میں درج ہے، لیکن ''آصفیہ'' اور ''پلیٹس'' میں اس کا پتہ نہیں ''فیروز'' نے معنی وہی لکھے ہیں جو قرینے سے ظاہر ہیں (''ابتدا ہی میں نقصان پہنچانا۔'') میر نے جو شکل استعمال کی ہے وہ اُس زمانے میں مروج رہی ہوگی، کیوں کہ میر نے ''ہجو بلاس رائے'' (کلیات، جلد دوم

صفحہ ۲۱۳، رام نرائن لعل۔) میں بھی یہی الفاظ استعمال کیے ہیں۔ (یہ ہجو آسی میں نہیں ملتی۔):

تم تو کاٹو ہو پہلے چوے گال

لفظ ''چوما'' بھی آج کل مستعمل نہیں، اس کی جگہ ''چمہ'' مستعمل ہے۔ ''آصفیہ'' اور ''پلیٹس'' دونوں میں ''چمہ'' نہیں ہے، لیکن ''چوما'' ہے۔ یگانہ نے غالب کی زمین میں میر کا انداز برتتے ہوئے ایک شعر خوب نکالا ہے:

پہلے ہی چمے گال کاٹ لیا ابتدا یہ تو انتہا کیا ہے

چوں کہ یگانہ نے بھی کہاوت کی وہی شکل رکھی ہے جو میر کے یہاں ہے لیکن لغات میں نہیں ملتی، اس لیے ممکن ہے کہ یگانہ نے اس کی یہ شکل میر کے یہاں دیکھی ہو، یہ بھی ممکن ہے کہ یہ کہاوت خود میر کی وضع کردہ ہو۔ کیوں کہ اگر یہ باقاعدہ اور معروف کہاوت ہوتی تو پلیٹس یا ''آصفیہ'' کسی میں ضرور ہوتی۔ میر کہاوت کو کس خوبی سے استعمال کرتے ہیں، یہ شعر اس کی ایک مثال ہے۔ یگانہ نے بھی اسے اچھی طرح برتا ہے۔ لیکن میر والی بات نہیں۔ میر نے پہلے مصرعے میں ''منھ لگانا'' کا محاورہ رکھ کر بوسے کی مناسبت پیدا کر دی ہے۔ محاورے کا محاورہ ہے اور لغوی اعتبار سے بھی درست ہے۔ پھر ''چومتے ہی گال کاٹا'' کے معنی (''ابتدا ہی میں نقصان پہنچانا'') مدِ نظر رکھے جائیں تو معنویت اور بڑھ جاتی ہے، کیوں کہ گال کاٹنا ہی نقصان پہنچانا نہیں ہے، بل کہ معشوق کا بوسہ لینا یا اس کو ہاتھ لگانا بھی اُس کے کنوارپن کو نقصان پہنچانا ہے۔ پھر یگانہ کے یہاں محض طنز ہے، جب کہ میر کے یہاں خوش طبعی اور رندی بھی ہے۔ معشوق کا گال کاٹنے پر کسی طرح کی شرمندگی نہیں، بل کہ ایک طرح کی ڈھٹائی ہے۔ ''پیار''، ''منھ''، ''چومنے'' اور ''گال'' میں مراعات النظیر بھی ہے۔ ملاحظہ ہو ۵۲/۴۔ ملاحظہ ہو ۱۱۹/۱۔

عبدالرشید نے ''چومتے ہی گال کاٹا'' کی مختلف شکلیں بتائی ہیں مثلاً ''پہلے چمے گال کاٹا'' اور ''پہلے ہی چومے میں گال کاٹا'' وغیرہ جو کئی لغات میں درج ہیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ یہ ہے تو کہاوت لیکن اس کی کوئی ایک مقرر شکل نہیں ہے، یعنی اس کی کئی شکلیں مروج ہیں اور میر نے بھی دو الگ شکلیں برتی ہیں۔ ایک ضرب المثل کے الفاظ میں اتنا تنوع حیرت انگیز ہے۔

(۱۱۹)

(۱۰۹۱)

بوسہ اُس بُت کا لے کے منھ موڑا بھاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا
دل نے کیا کیا نہ درد رات دیے جیسے پکتا رہے کوئی پھوڑا
۳۲۵ گرم رفتن ہے کیا سمند عمر نہ لگے جس کو باؤ کا گھوڑا

سمند = گھوڑا
لگنا = برابر آنا، مقابل ہونا

۱۱۹/۱ اس شعر میں کہاوت کا استعمال اس خوبی سے ہوا ہے کہ شعر اپنی طرح کا اعجاز ہو گیا ہے۔ ''بھاری پتھر تھا، چوم کر چھوڑ دیا'' کے معنی ہیں ''مشکل کام تھا، ذرا سا شروع کیا، پھر ترک کر دیا۔'' یا ''کام بساط سے باہر تھا، اس لیے اُس کو ہاتھ نہ لگایا۔'' اب لفظ ''بت'' سے فائدہ اُٹھا کر اس کہاوت کے لغوی معنی کس خوبی سے چسپاں کیے ہیں۔ اصل معنی بھی مناسب

حال ہے کہ بس بوسے پر اکتفا کی، وصال کی کوشش نہ کی، یعنی معاملہ اختلاط ظاہری تک ہی رکھا، کیوں کہ اختلاط باطنی حاصل کرنا ممکن نہ تھا۔ ممکن ہے "بھاری پتھر" اس لیے بھی کہا ہو کہ معشوق واقعی اچھے ہاتھ پاؤں کا ہو، جیسا کہ دیوان اول کے اس شعر میں ہے:

چاہوں تو بھر کے کولی اُٹھا لوں ابھی تمھیں   کیسے ہی بھاری ہو مرے آگے تو پھول ہو

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔

۱۱۹/۲ دکھتے ہوئے پھوڑے کے پیکر کے لیے ملاحظہ ہو ۳۴/۳۔ وہاں دل کو پکے پھوڑے سے تشبیہ دی ہے، لیکن یہاں "پکتا رہے" کہہ کر ایک مسلسل عمل کا اظہار کیا ہے، پکتے ہوئے پھوڑے میں بے چینی اور سوزش ہوتی ہے، جو بڑھتی رہتی ہے۔ پھوڑے کی ظاہری شکل میں کوئی خاص تغیر نہیں ہوتا۔ اس اعتبار سے سینے کے اندر چھپے ہوئے دل کو "پکتا ہوا پھوڑا" کہنا خوب ہے۔ یہ ظاہر نہیں کیا کہ رات گذرنے کے بعد دل کی کیا کیفیت ہوئی، بالکل ہی خون ہو گیا یا شاید ہم ہی ختم ہو گئے۔ دل کو حالت فاعلی میں بیان کر کے (دل نے درد دیے) ایک نیا مضمون پیدا کیا ہے کہ دل اپنی جگہ پر ایک آزاد کارکن تھا اور ہم کو درد و تکلیف دے رہا تھا۔ یہ بات صحیح بھی ہے، کیوں کہ عاشق کا دل اُس کے اختیار میں کہاں ہوتا ہے؟ جہاں تک مجھے معلوم ہے، غالب کے بعد صرف ابن انشا نے میر کا تتبع کرتے ہوئے پکے یا پکتے ہوئے پھوڑے کا پیکر باندھا ہے۔ ابن انشا کی کوشش قابل داد ہے، لیکن سلیقہ نہ ہونے کی وجہ سے انھوں نے شعر بالکل بھونڈا کہا۔ پیکر بھی ضائع گیا اور معنی بھی:

یہ دل ہے کہ جلتے سینے میں اک درد کا پھوڑا الھڑ سا   نا گپت رہے نا پھوٹ بہے کوئی مرہم کوئی نشتر ہو

۱۱۹/۳ "باد کے گھوڑے پر سوار ہونا" کے معنی ہیں "بہت زیادہ غرور کرنا"۔ میر نے اپنی مخصوص چالاکی کو کام میں لاتے ہوئے محاورے کا محاورہ باندھ دیا، اور اُس کے لغوی معنی کو بھی ہاتھ سے نہ جانے دیا۔ عمر کا گھوڑا اتنا تیز رفتار ہے کہ ہوا کا گھوڑا (یعنی ہوا، جو گھوڑے کے مانند تیز رفتار ہے) بھی اُس کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ مغرور لوگوں کو ہوا کے گھوڑے پر سوار کہا جاتا ہے، کیوں کہ وہ تیزی سے گذر جاتے ہیں اور اس لیے بھی کہ عام لوگوں کی اُن تک پہنچ نہیں ہو سکتی۔ لیکن عمر کا گھوڑا اس قدر تیز رفتار ہے کہ ہوا کا گھوڑا، یعنی مغرور لوگوں کی رفتار بھی اُس کے برابر نہیں پہنچ سکتی۔ "لگے" کا لفظ "باد" کے ضلع کا لفظ بھی ہے۔ پھر "سمند عمر" کی ترکیب میں ایک شکوہ ہے، اور "باد کا گھوڑا" میں ایک گھریلو پن، گویا ہوا کے گھوڑے پر عمر کے گھوڑے کی برتری یوں بھی ظاہر ہے۔

(۱۲۰)   (۱۰۹۴)

دُوری یار میں ہے حال دل ابتر اپنا   ہم کو سو کوس سے آتا ہے نظر گھر اپنا

یک گھڑی صاف نہیں ہم سے ہوا یار کبھی   دل بھی جوں شیشۂ ساعت ہے مکدر اپنا

ہر طرف آئینہ داری میں ہے اُس کے رو کی شوق سے دیکھیے منھ ہووے ہے کیدھر اپنا — طرف=سمت

پیش کچھ آؤ یہیں ہم تو ہیں ہر صورت سے مثل آئینہ نہیں چھوڑتے ہم گھر اپنا — آؤ=آئے

۳۳۰ دل بہت کھینچتی ہے یار کے کوچے کی زمیں لوہو اس خاک پہ گرنا ہے مقرر اپنا — مقرر=یقینی

۱۲۰/۱ یہاں محاورہ کس قدر برجستہ صَرف ہوا ہے، اس کو پوری طرح سمجھنے کے لیے یہ تصور کیجیے کہ شاعر نے ابھی صرف مصرع اولیٰ کہا ہے۔ بات پوری ہے، لیکن شعر پورا نہیں ہوا۔ ضرورت تھی کہ اپنے ابتر حال کے لیے کوئی استعارہ یا تشبیہ لائی جاتی۔ لیکن شاعر کے خلاق ذہن نے ایسا محاورہ دریافت کر لیا جو لغوی معنی میں بھی برمحل اور استعاراتی معنی میں بھی بھرپور ہے۔ دُوری یار میں اپنا حال کتنا ابتر ہے، اس کو ہم ہی جان سکتے ہیں اور اپنا حال جتنا اپنے اُوپر روشن ہوتا ہے اُتنا کسی اور پر روشن ہونا ممکن نہیں۔ حالؔی نے بھی اس محاورے سے خوب فائدہ اُٹھایا ہے:

ہو عزم دیر شاید کعبے سے پھر کر اپنا آتا ہے دُور ہی سے ہم کو نظر گھر اپنا

۱۲۰/۲ پورا شعر رعایت سے جگمگا رہا ہے۔ یہ شعر بھی اُن لوگوں کے لیے تازیانۂ عبرت ہے جو رعایتِ لفظی کو حقارت کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ رعایت کے ذریعہ معمولی مضمون میں بھی ندرت پیدا ہو سکتی ہے۔ محمد حسین آزاد نے اس نکتے کی طرف اشارہ کیا ہے کہ نئے مضمون تلاش کرنا ایک کارگذاری ہے تو عام مضمون کو کسی نئے انداز سے بیان کرنا، خاص کر جب کہ زبان میں کوئی پیچیدگی نہ ہو، دوسری طرح کی کارگذاری ہے۔ آزاد نے یہ بات آتش کے بیان میں کہی ہے، لیکن اس کا محل دراصل میر کا بیان تھا۔ بہ ہر حال، شعر زیرِ بحث میں ''گھڑی'' اور ''شیشۂ ساعت'' ''صاف'' اور ''مکدر'' (بہ معنی ''غبار آلود'') ''دل'' اور ''شیشہ'' کی رعایتیں خوب ہیں۔ ''شیشۂ ساعت'' کی تشبیہ بھی خوب ہے، کیوں کہ اس میں وقت کے گذرتے رہنے اور موقع ہاتھ سے جاتے رہنے کا اشارہ ہے۔ دل کے مکدر ہونے میں یہ کنایہ بھی ہے کہ ہمارا دل بھی اب معشوق سے صاف نہیں ہے۔ اگر اُس کو خلوص نہیں ہے تو ہمارے دل میں بھی اُس کی طرف سے صفائی نہیں ہے، وہ اپنی جگہ، ہم اپنی جگہ۔ لفظ ''مکدر'' میں ایہام بھی عمدہ ہے۔

۱۲۰/۳ شعر میں نکتہ یہ ہے کہ چوں کہ چھے سمتیں ہیں (دائیں، بائیں، آگے، پیچھے، اُوپر اور نیچے) اس لیے اگر اس کو دیکھنے کے لیے ہمارا منھ اُوپر کی طرف ہوگا تو اُوپر آسمان ہے، اور نیچے کی طرف ہوگا تو نیچے زمین ہے۔ لہٰذا ان دو سمتوں کی طرف منھ کر لینا دنیا سے قطع تعلق کرنے کا حکم رکھتا ہے۔ مصرع اولیٰ کا بیانیہ انداز بھی خوب ہے۔ ''آئینہ داری میں ہے'' کہہ کر یہ اشارہ کیا ہے کہ ہر سمت اُس کے چہرے کی آئینہ داری میں ہمہ وقت اور ہمہ تن مصروف ہے، گویا اُس کی وجہ تخلیق ہی یہی ہے کہ وہ معشوقِ حقیقی کے چہرے کو منعکس کرے۔

۱۲۰/۴ مصرع ثانی کے دو مفہوم ہو سکتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ آئینہ تو اپنا گھر چھوڑ دیتا ہے، لیکن ہم گھر نہیں چھوڑتے، ثابت قدم رہتے ہیں، مراد یہ ہوئی کہ آئینہ کثرت تحیر کی وجہ سے ازخود رفتہ ہو جاتا ہے (اپنے آپ میں نہیں رہتا، گویا اپنا گھر چھوڑ دیتا ہے)۔ لیکن ہم جلوۂ معشوق کے سامنے ثابت قدم رہتے ہیں۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ جس طرح آئینہ اپنا گھر نہیں چھوڑتا (یعنی اپنے خانے میں قائم رہتا ہے) اُسی طرح ہم بھی اپنا گھر نہیں چھوڑتے، یہاں آئینے اور ہم میں مشابہت معنی خیز ہو

جاتی ہے، یعنی جس طرح آئینے میں جلوۂ معشوق منعکس ہوتا ہے، اُسی طرح ہماری ذات بھی جلوۂ معشوق کو ظاہر کرتی ہے، اور جس طرح آئینے میں صفائی اور جلا ہوتی ہے، اُسی طرح ہم میں بھی صفائی اور جلا ہے۔

۱۲۰/۵ اس مضمون کو اور جگہ بھی ادا کیا:

کوچے میں اُس کے جا کر بنتا نہیں پھر آنا خون ایک دن گرے گا اس خاک پر ہمارا (دیوان اوّل)

کیوں کر گلی سے اُس کی میں اُٹھ کے چلا جاتا یاں خاک میں ملنا تھا لوہو میں نہانا تھا (دیوان سوم)

لیکن شعر زیرِ بحث والی بات کہیں نہ آئی۔ کوچۂ یار کی زمین کا دل کو کھینچنا تقدیر کے لکھے کی طرح اٹل معلوم ہوتا ہے۔ لیکن مصرع اولیٰ ایک عام سی بات کو بیان کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ یہ بات تو اٹل ہے ہی کہ معشوق کی گلی کی خاک عاشق کے دامنِ دل کو کھینچتی ہے۔ مصرع ہمیں ایک طرح سے اطمینان دلاتا ہے اور دھوکا دیتا ہے۔ یہ ہمیں مصرع ثانی کے لیے تیار نہیں کرتا، بل کہ اگر ہمارے دل میں کوئی خوف یا بے اطمینانی ہے بھی، تو اُس کو سُلا دیتا ہے، بیدار نہیں کرتا۔ دوسرے مصرعے میں قتل کی ناگزیری کا بیان بجلی کے جھٹکے کی طرح متاثر کرتا ہے، کیوں کہ ہمیں اس کی بالکل توقع نہ تھی، اس پر طرہ یہ کہ لہجے میں کوئی تشویش، کوئی افسوس، کوئی مایوسی نہیں، بل کہ ایک طرح کا اطمینان، ایک بے پروا سکون ہے، ایک احساسِ تکمیل ہے، کہ اب جا کر مقصدِ حیات معلوم ہوا۔ پھر، قتل ہونے کے لیے خون گرنے یا بہنے کا کنایہ استعمال کیا، اور اس کنائے کو مصرع اولیٰ کے اس بیان نے نئے معنی بخش دیے کہ یہ زمین دل کو بہت کھینچتی ہے۔ ظاہر ہے کہ جب دل زمین کی طرف کھینچے گا تو گرے گا ہی، اور دل میں خون ہوتا ہے، دل کو شیشے سے تشبیہ بھی دیتے ہیں۔ اس لیے جب خون سے بھرا ہوا شیشۂ دل زمین پر گرے گا تو اپنا خون بہے گا ہی۔ ''دل بہت کھینچتی ہے'' کا ترجمہ ''بہت دل کش ہے'' بھی ہو سکتا ہے۔ اس طرح کوے یار کی خوب صورتی اور دل کشی کا بھی کنایہ قائم ہو گیا۔ خود کلامی کا بھی انداز قابلِ داد ہے۔ پورے شعر پر زیر لب گفت گو کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ پہچانی ہوئی چیز کو دوبارہ دیکھنے اور پہچاننے کے لطف کا سا تاثر ہے۔ لفظ ''مقرر'' بھی خوب استعمال کیا ہے، کیوں کہ اس میں اصل محاوراتی مفہوم (''یقینی'') کے علاوہ تقدیر کے اٹل ہونے اور روزِ ازل سے اُس گلی میں اپنی خوں ریزی لکھی ہونے کا اشارہ بھی موجود ہے۔ (یہ بات مقرر ہے کہ اُس خاک پر ہمارا لہو گرے گا۔)

آتش نے اس مضمون کو لیا ہے، اور اپنی حد تک اچھا شعر کہا ہے:

اپنے خوں کی بو ہمیں آتی ہے یاں کی خاک سے زندگی میں کوے قاتل سے سفر کیوں کر کریں

لیکن اُنھوں نے حسبِ معمول جلد بازی کر کے ''کوے قاتل'' کہہ دیا اور شعر کی معنویت مجروح کر دی، کیوں کہ جب یہ بات ظاہر کر دی کہ یہ ''کوے قاتل'' ہے، تو یہ بھی معلوم ہو گیا کہ یہاں ہم قتل ہوں گے۔ پھر اُس کی خاک سے اپنے خون کی بو آنے میں کیا باریکی رہ گئی؟ جب یہ معلوم ہے کہ یہ کوچہ قاتل ہے تو پھر کچھ کہنا محض بات بنانا ہے۔ میر نے کس خوبی سے پہلو بچایا ہے، بات کی بات کہہ دی اور تاثر بھی ڈرامائی پیدا کر دیا۔ بڑے اور معمولی شاعر میں یہی فرق ہوتا ہے۔

اس قافیے کو کوچے کی زمین کے مضمون کو بہت ہلکا کر کے لیکن نہایت دل کش اور خوش طبع انداز میں امداد علی بحر نے یوں لکھا ہے:

پاؤں اُس کوچے میں پھسلے گا مقرر اپنا   نور برساتی ہے زلفوں کی گھٹا چہروں پر

(۱۲۱)

(۱۰۹۸)

احوال نہ پوچھو کچھ ہم ظلم رسیدوں کا   کیا حال محبت کے آزار کشیدوں کا

دیوانگی عاشق کی سمجھو نہ لباسی ہے   صد پارہ جگر بھی ہے ہم جامہ دریدوں کا

عاشق ہے دل اپنا تو گل گشت گلستاں میں   جدول کے کنارے کے نو بادہ دمیدوں کا

پتے کے کھڑکنے سے ہوتی ہے ہمیں وحشت   کیا طور ہے ہم اپنے سائے سے رمیدوں کا

لباسی = مصنوعی
جدول = نہر
نوبادہ = تازہ، تازہ پھل

۱۲۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔

۱۲۱/۲ شیکسپیئر کے ڈرامے (Twelfth Night) میں مسخرہ (جو اپنے پیشے کی مناسبت سے رنگ بہ رنگ کے پیوند لگا کر لباس پہنتا ہے) ایک مقام پر کہتا ہے: "یہ دلق رنگا رنگ میں اپنے دماغ پر نہیں پہنتا۔" اس کی مراد یہ ہے کہ اگر چہ وہ لباس کے اعتبار سے مسخرہ ہے (مسخرے کو بے وقوف (fool) بھی کہتے ہیں) لیکن دراصل وہ مسخرہ (یعنی احمق) نہیں ہے۔ دیکھیے میر کو وہی مضمون ایک اور راہ سے بہم پہنچا ہے۔ عاشق کی دیوانگی (جس کی علامت اُس کے کپڑوں کا تار تار ہونا ہے) مصنوعی نہیں ہے، کیوں کہ وہ اندر سے بھی کتنا پھٹا ہوا ہے۔ اُس کا جگر بھی پارہ پارہ ہے۔ کپڑے کے اعتبار سے "لباسی" کس قدر عمدہ ہے، یہ کہنے کی ضرورت نہیں۔ "لباسی" کو لغوی معنی میں لیں تو بھی ٹھیک ہے ("لباس پر منحصر") اور محاوراتی معنی میں لیں ("مصنوعی") تو بھی ٹھیک ہے، یہ ایہام کی عمدہ مثال ہے، کیوں کہ پیکر اُس کی پشت پناہی کر رہا ہے۔

۱۲۱/۳ ظاہر ہے کہ نہر کے کنارے جو تازہ پھل، یا تازہ درخت اُگے ہیں، وہ محض مناظرِ فطرت نہیں، بل کہ معشوقانِ نوخاستہ بھی ہیں۔ معشوقوں کے لیے "نوبادہ" میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے:

جا گہ سے لے گئے ہیں نازاں جب آگئے ہیں   نو بادگانِ خوبی جوں شاخ گل لچکتے   (دیوان سوم)

وہ نوبادہ گلشن خوبی سب سے رکھے ہے نرالی طرح   شاخ گل سا جائے ہے لچکا اُن نے نئی یہ ڈالی طرح   (دیوان پنجم)

شعر زیرِ بحث کی مکاری دل چسپ ہے۔ بات کر رہے ہیں باغوں میں سیر کرتے لونڈوں کی، اور بہروپ بھر رہے ہیں مناظرِ قدرت کے پرستار کا۔

۱۲۱/۴ دوسرے مصرعے کی تعقید کو سنبھالنا میر ہی جیسے شاعر کا کام تھا۔ پوری غزل میں قافیے بہت بے تکلفی اور "اُردو پن" سے استعمال ہوئے ہیں۔ تعجب ہے کہ فراق صاحب، جن کی زبان مصحفی اور ذوق کے قافیوں کے "اُردو پن" کی تعریف سے نہ تھکتی تھی، میر کے یہاں اس وصف کو نہ دیکھ پائے۔ معنوی پہلو بھی اس شعر کا بہت خوب ہے۔ جو اپنے ہی سائے سے گریزاں ہو، اُس کے لیے پتے کا کھڑکنا تو وحشت کا سامان ہوگا ہی۔ لیکن جو اپنے سائے سے گریزاں ہوگا، وہ جنگل ہی میں تو جائے گا، وہاں ہر طرف پتے کھڑکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ وحشت اور بڑھے گی۔ شہر والوں سے وحشت تھی، اس لیے

جنگل میں گئے۔ لیکن وہاں وحشت اور بھی بڑھنے کا انتظام ہو گیا۔ گئے تھے روزے بخشوانے، اُلٹی نمازیں گلے پڑیں۔ شعر میں خفیف سی خوش طبعی کا شائبہ بھی خوب ہے۔ پھر، جو شخص اپنے سائے سے بھی بھاگتا ہو، پتے کے کھڑنے پر اس کی وحشت قابلِ دید ہوگی۔ اس لیے کہاوت ہے پتہ کھڑکا، بندہ بھڑکا۔

(۱۲۲)

(۱۱۰۱)

۳۳۵ چاہت کے طرح کش ہو کچھ بھی اثر نہ دیکھا　　طرحیں بدل گئیں پر ان نے ادھر نہ دیکھا

ہو=ہو کر
طرح کش=
منصوبہ ساز،شعبدہ
ساز،نقالی

یاں شہر شہر بستی اوجڑ ہی ہوتے پائی　　اقلیم عاشقی میں بستا نگر نہ دیکھا
اب کیا کریں کہ آیا آنکھوں میں جی ہمارا　　افسوس پہلے ہم نے ٹک سوچ کر نہ دیکھا

۱۲۲/۱ اس شعر میں میر نے ''طرح کش'' کا لفظ ایسا رکھ دیا کہ اس پر غزلوں کی غزلیں نثار ہو سکتی ہیں۔ طالب آملی نے ٹھیک کہا ہے کہ: لفظے کہ تازہ است بہ مضموں برابر است۔ (تازہ لفظ پورے مضمون کے برابر ہوتا ہے۔) ''طرح کش'' کے جو معنی میں نے حاشیے میں درج کیے ہیں، وہ سب کارآمد ہیں۔ ان کے علاوہ ''نقال'' بھی ایک معنی ہیں، اور یہ بھی کچھ نامناسب نہیں۔ ''طرحیں بدل گئیں'' کا فقرہ بھی خوب ہے، کیوں کہ ''انداز بدل گئے''؛ ''حالات بدل گئے'' وغیرہ کے علاوہ اس کے معنی ''طرح کش'' سے بھی مربوط ہو سکتے ہیں، کہ عشق کرنے کے طریقے اور منصوبے نئے نئے اختیار کیے، لیکن حاصل کچھ نہ ہوا۔

۱۲۲/۲ ''بستا نگر نہ دیکھا'' اعجاز سخن ہے، کیوں کہ ''نگر بستا'' کے مقابلے میں ''بستا نگر'' زیادہ معنی خیز ہے۔ (۱) ہم نے کسی شہر کو بستے ہوئے نہ دیکھا، یعنی جس شہر کی بنا ڈالی گئی وہ اُجڑ گیا۔ (۲) جو شہر موجود تھے وہ سب اُجاڑ ہو رہے تھے، پھل پھول نہیں رہے تھے۔ (۳) کسی نے اقلیم عاشقی میں شہر بسایا ہی نہیں، یعنی کسی نے شہر بسانے کی ہمت نہ کی۔ (۴) شہر کے بسنے کا امکان نہ تھا، کیوں کہ جب شہر شہر بستیاں اُجڑ رہی ہوں تو نئے شہروں کے بسنے کا امکان کہاں ہوگا؟ ''شہر شہر بستی'' بھی خوب ہے، کیوں کہ اس کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) ہر شہر کی بستی، اور (۲) ہر شہر میں ہر محلہ، ہر بستی۔ پھر پورا شعر عشق اور عاشق کا استعارہ بھی ہے۔ کیوں کہ ''اقلیم عاشقی'' سے مراد ''عشق کی حالت، عشق کا غلبہ'' اور ''نگر'' سے مراد ''عاشق'' یا ''انسان'' بھی ہو سکتا ہے۔ ایوگنی ایوٹشنکو نے کیا خوب کہا ہے کہ ''لوگ ہی نہیں مرتے، ان کے ساتھ دنیائیں مر جاتی ہیں۔'' اس طرح اُجڑتے ہوئے شہر، یا پھل پھول نہ سکنے والے شہر، عاشق کا استعارہ بن جاتے ہیں۔ جس نے عشق کیا وہ پھلا پھولا نہیں۔ مصرع اولیٰ میں کیفیت بھی غضب کی ہے۔ لفظ ''پائی'' سے تاثر یہ بنتا ہے گویا کوئی مسافر ساری اقلیم کو دیکھ آیا ہے اور اب اُس کا حال بیان کر رہا ہے۔

۱۲۲/۳ آنکھوں میں جی آنے کی مناسبت سے ''سوچ کر نہ دیکھا'' بہت خوب ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جب جان آنکھوں

میں کھنچ کر آ گئی ہے تو ظاہر ہے کہ آنکھوں پر ایک طرح کا پردہ پڑا ہوا ہے، اب تو کچھ بھی نہ دکھائی دے گا۔ جس واقعے کی وجہ سے یہ حالت ہوئی ہے، اُس کا ذکر نہ کرنا اور پورا واقعہ پیش کر دینا بھی کمال بلاغت ہے۔

(۱۲۳)　　(۱۱۰۲)

کیا ہے عشق جب سے مَیں نے اس ترک سپاہی کا　　پھروں ہوں چُور زخمی اُس کی تیغ کم نگاہی کا

چُور زخمی = زخموں سے چُور، بہت زخمی

اگر ہم قطعۂ شب سا لیے چہرہ چلے آئے　　قیامت شور ہوگا حشر کے دن رو سیاہی کا

۳۳۰ ہوا ہے عارفان شہر کو عرفان بھی اوندھا　　کہ ہر درویش ہے مارا ہوا شوق الٰہی کا

یہ رنگ کہربائی شمع اس کا رنگ جھمکے ہے　　دماغ سیر اُس کو کب ہے میرے رنگ کاہی کا

کہربائی = عنبر کے رنگ کا سا، وہ مہرا جس میں زردی ہو۔ کاہی = گھاس کی طرح کا سبزہ

خراب احوال کچھ بکتا پھرے ہے دیر و کعبے میں　　سخن کیا معتبر ہے میرؔ سے واہی تباہی کا

۱۲۳/۱　مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ''تیغ کم نگاہی'' اور ''چُور زخمی'' لطف سے خالی نہیں ہیں۔

۱۲۳/۲　''حشر کے دن'' کی رعایت سے ''قیامت شور ہوگا'' بہت خوب ہے۔ ''قیامت'' اور ''شور'' میں بھی مناسبت ہے، کیوں کہ قیامت کے دن صور پھونکا جائے گا جس کی آواز بلند اور مہیب ہوگی۔ ''شورِ قیامت'' مشہور فقرہ ہے۔ چہرے کی سیاہی کے لیے ''قطعہ شب'' کی تشبیہ بہت خوب ہے۔ خوب صورت یا روشن چہرے کے لیے ''نور کا ٹکڑا''، ''چاند کا ٹکڑا'' وغیرہ تو کہتے ہیں، لیکن سیاہ چہرے کو رات کا ٹکڑا کہنا بہت تازہ بات ہے۔ شعر کا لہجہ بھی خوب ہے۔ اپنے چہرے کی سیاہی پر کسی قسم کی ندامت یا سزا کا خوف نہیں، بل کہ ایک طرح کا فخریہ اطمینان، ایک طرح کی ڈھٹائی ہے۔ اس کو ''چہرہ لیے چلے آئے'' سے بھی تقویت ملتی ہے۔ آخر میں ''شب'' اور ''دن'' اور ''شور'' (بہ معنی ''نمکین'' جو سانولے چہرے کی صفت ہے) اور ''روسیاہی'' کی رعایتوں کو بھی دھیان میں لائیے۔ خوب شعر ہے۔

جناب شاہ حسین نہری نے مطلع کیا ہے کہ ''حشر کے دن روسیاہی'' کا فقرہ قرآن کریم کی ایک آیت کی بازگشت بھی ہو سکتا ہے۔ سورۂ یونس میں اللہ تعالیٰ فرماتا ہے کانما اغشیت و جوھھم قطعاً من الیل مظلماً (گویا اُن کے چہروں پر اندھیری رات کے پرت کے پرت لپیٹ دیے گئے ہوں۔ ترجمہ: از حضرت شاہ اشرف علی صاحب تھانوی) میرا خیال ہے کہ میر کی استعداد علمی و مذہبی کے پیشِ نظر کچھ بعید نہیں کہ یہ مصرع کہتے وقت ان کے ذہن میں قرآن کی بحولہ بالا آیت رہی ہو۔

میر سوز نے مضمون کو عشقیہ رنگ دے کر مزے دار شعر نکالا ہے:

ہوئی ہے بے خوری یہ دور میں ساقی ترے رائج　　بجا ہے اب جو ہر ملا کو کہیے مولوی جامی

۱۲۳/۳ لہجے کی تیزی اور گرمی اور طنزیہ، حقارت آمیز انداز توجہ انگیز ہیں، تعجب ہے کہ اس طرح کے شعر کہنے والے کی شخصیت کو لوگوں نے مسکین اور درد و غم سے شکستہ کہا ہے، میر کی شخصیت اتنی ہلکی اور اکہری نہیں کہ اس پر کسی ایک صفت کا اطلاق ہو سکے۔ ''عارفانِ شہر'' سے مراد اپنے ہم عصر بھی ہو سکتے ہیں، اور شہر میں رہنے والے دنیادار فقیر بھی، جو دنیا میں ملوث ہیں اور پھر بھی عارف باللہ ہونے کا دعوا کرتے ہیں۔ ''اوندھا'' اور ''مارا ہوا'' میں لطف یہ ہے کہ در حقیقت وہ لوگ اوندھے پڑے ہیں، لیکن دعوا کر رہے ہیں کہ فنافی اللہ ہیں اور مرے ہوئے لوگوں کی طرح لیٹے ہوئے ہیں۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ عشق و عرفان الٰہی میں بقا حاصل ہوتی ہے، نہ کہ موت اور یہ عارفانِ شہر اتنے احمق ہیں اور اُن کا عرفان اس قدر ناقص (بل کہ اُلٹا) ہے کہ وہ خود کو عشقِ الٰہی کا مارا ہوا کہتے ہیں۔

۱۲۳/۴ اپنے رنگ کے لیے ''کاہی'' کی تشبیہ میر نے دو جگہ اور استعمال کی ہے:

کسو کے حسن کے شعلے کے آگے اڑتا ہے　　سلوک میر سنو میرے رنگ کاہی کا　　(دیوانِ اول)

ملوں کیوں کہ ہم رنگ ہو تجھ سے اے گل　　ترا رنگ شعلہ مرا رنگ کاہی　　(دیوانِ پنجم)

لیکن شعر زیرِ بحث میں کئی نزاکتیں ہیں جن کی بنا پر یہ شعر دیوانِ پنجم کے مندرجِ بالا شعروں سے بہتر ہے۔

''کہربائی'' رنگ میں زردی مائل سنہرا پن ہوتا ہے۔ معشوق کا رنگ کہربائی شمع کا سا ہے، یعنی ایسی شمع جو خود سنہری جسم کی ہے اور جس کا شعلہ بھی سنہرا تو ہوگا ہی، لیکن سر (شعلہ) اور بدن دونوں کے سنہرے پن کی وجہ سے سونے پر سہاگے کا لطف ہوگا، اور سارا بدن کندن کی طرح دمکتا ہوا تصور کیا جائے گا۔ پھر شعلے کے سنہرے پن اور شمع کے جسم کے سنہرے پن کے باہم تعامل (interaction) کی بنا پر دونوں کے رنگ میں تھوڑا تھوڑا تغیر بھی ہوگا۔ مغرب میں اس نکتے کی طرف سب سے پہلے سیزان (Cezanne) کی نظر پہنچی تھی۔ میر کو مصوری سے تھوڑا بہت لگاؤ تھا، اس کا ثبوت اُن کے فارسی دیوان میں ملتا ہے، کیا عجب کہ وہ شاعر جو یوں بھی اپنی شاعری میں رنگوں کے شعور کا غیر معمولی اظہار کرتا رہا ہو اور جسے مصوری سے دل چسپی بھی ہو، اس نکتے کو پا گیا ہو جس پر سیزان کوئی سو سال بعد پہنچا۔ یہ ہر حال، یہ اگر قابلِ قبول نہ بھی ہو تو بھی اس بات میں تو کوئی شک نہیں کہ زرد سنہرے رنگ کی شمع کے سر پر شعلے کی بہار اور ہی کچھ ہوگی۔ ''کاہی'' سبز، بل کہ گہرے سبز رنگ کو کہتے ہیں، اس میں سیاہی کا شائبہ ہوتا ہے، لہٰذا کاہی رنگ والا شخص گہرے سانولے رنگ کا ہوگا لیکن بعض روایتوں کی رو سے رسول اللہ صلی اللہ علیہ وآلہٖ وسلم کو بھی سبزہ رنگ بتایا گیا ہے۔ ''داستانِ امیر حمزہ'' میں جگہ جگہ امیر حمزہ اور اُن کی اولادوں کا سراپا بیان کرتے وقت ''سبز رگ ہاشمی'' اور ''سبز خال ابراہیمی'' کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس طرح اپنے رنگ کو ''کاہی'' کہہ کر اپنی فضیلت کا بھی ایک پہلو نکال لیا۔ عنبر کو ''کاہ ربا'' یا ''کہربا'' اس لیے کہتے ہیں کہ ذرا سی رگڑ سے اس میں برقی طاقت پیدا ہو جاتی ہے اور گھاس پھوس کے ٹکڑے اُس کی طرف کھنچنے لگتے ہیں۔ ''کاہی'' کے معنی ہیں ''گھاس کے رنگ کا'' لہٰذا ''کاہ'' اور ''کاہ ربا'' میں جو تعلق ہے، کہ کاہ ربا گھاس (یعنی ''کاہ'') کو اپنی طرف کھینچتا ہے، وہی تعلق ''کہربائی رنگ'' اور ''کاہی رنگ'' میں قائم ہو گیا۔ یعنی جس کا رنگ کاہی ہوگا وہ کہربائی رنگ والے کی طرف کھنچے گا ہی۔ مزید لطف یہ کہ ''شمعی رنگ'' اس رنگ کو کہتے ہیں جو سیاہی مائل سبز ہوتا ہے، یعنی کاہی رنگ کا ایک پہلو، یا ایک نام ''شمعی'' بھی ہے۔ لہٰذا شمعی

رنگ والے کو شمع اپنی طرف ضرور کھینچے گی۔ کشش کے یہ پہلو قائم ہوتے ہیں تو شعر میں طنز بلیغ (irony) کا ایک پہلو نظر آتا ہے کہ کاہی رنگ والے کو شمع کہربائی اپنی طرف کھینچتی تو ہے، لیکن بے دماغی کے باعث کاہی رنگ والے پر ایک نگاہ بھی نہیں کرتی۔ لیکن یہ بھی ہے کہ اگر شعلہ رنگ معشوق کاہی رنگ والے کو دیکھ لے، تو جس طرح شعلے کی گرمی کے سامنے خار و خس اڑ جاتے ہیں (کیوں کہ شعلے کے آس پاس کی ہوا گرم ہو کر اوپر اٹھتی ہے اور ہلکی پھلکی چیزیں بھی اس کے ساتھ اڑ جاتی ہیں) اسی طرح عاشق کا کاہی رنگ بھی اڑ جائے گا۔ دیوان پنجم کے دو شعر جو اوپر نقل ہوئے، ان میں پہلا شعر اسی مضمون کا ہے۔ شعر زیر بحث میں ''رنگ جھمکے ہے'' کے اعتبار سے ''بہ رنگ'' بھی بہت خوب ہے۔ ''کاہی'' کے اعتبار سے ''سیر'' بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ سبزہ زاروں کی بھی سیر کی جاتی ہے۔ معشوق کی شعلہ رنگی کے مضمون کو میر کی دیکھا دیکھی ناصر کاظمی نے بھی خوب استعمال کیا ہے:

شعلے میں ہے ایک رنگ تیرا باقی ہیں تمام رنگ میرے

معشوق اور عاشق کے رنگوں کو سنہرا اور کاہی (یعنی سیاہی مائل) کہنے میں ایک تہذیبی معنویت بھی ہے، اس سلسلے میں کچھ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو ۲۳۵/۱۔

۱۲۳/۵ کعبہ اور دیر دونوں میں گھومنا اور واہی تباہی بکنے میں کسی جگہ کی تخصیص نہ کرنا خوب ہے ''واہی تباہی'' عام طور پر ''بات'' کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ (واہی تباہی بکنا، واہی تباہی بولنا۔) یہاں میر نے اپنے لیے ''واہی تباہی'' کی صفت استعمال کر کے ''خراب احوال'' کی کیفیت کو مستحکم کر دیا۔ ''خراب احول'' میر کی صفت بھی ہے اور ان باتوں کے لیے بھی ہے جو میر بکتا پھرتا ہے۔ (یعنی وہ اپنے، یا سب کے، یا زمانے کے، یا دین و دنیا کے، خراب احوال پر مبنی باتیں بکتا پھرتا ہے۔) اس مفہوم کی رو سے شعر میں ایک لطف یہ بھی پیدا ہو گیا کہ اگر میر دین دنیا کے احوال کو خراب بتاتا ہے تو اس کو جانے دو، برا بھلا نہ کہو۔ بے چارہ دیوانہ ہے۔ اس کی بات کا کیا اعتبار۔ اس طرح شعر میں طنز بھی ہے اور مکر شاعرانہ بھی۔ خوب شعر ہے۔ متکلم کی شخصیت میر سے الگ بھی ہے اور خود میر بھی متکلم ہو سکتا ہے۔ یہ مزید پہلو ہے۔

(۱۲۴)

(۱۱۰۳)

آنکھوں میں اپنی رات کو خوناب تھا سو تھا | جی دل کے اضطراب سے بے تاب تھا سو تھا

ساون ہرے نہ بھادوں میں ہم سوکھے اہل درد | سبزہ ہماری پلکوں کا سیراب تھا سو تھا

ساون ہرے نہ بھادوں سوکھے = حالت میں کبھی کوئی تبدیلی نہیں ہوئی
جوئیں = جو (چشمہ) کی جمع

۳۴۵ ہم خشک لب جو روتے رہے جوئیں بہ چلیں : پر میر دشت عشق کا بے آب تھا سو تھا

۱۲۴/۱ شعر میں عجب انداز بے پروائی ہے۔ آنکھوں سے خون ملا ہوا پانی بہ رہا ہے، دل کی بے چینی نے روح کو بے تاب کر رکھا ہے۔ لیکن متکلم نہ حیرت کا اظہار کرتا ہے، نہ صدمے کا۔ نہ اپنے حال پر افسوس کرتا ہے، نہ اس بات کی فکر کرتا ہے کہ

معشوق کو اس کے حال کی خبر کیسے ہو۔ بے پروائی بل کہ بیزاری کا عالم ہے، لیکن اس میں بے حسی یا منفعل بے چارگی نہیں۔ بل کہ ایک طرح کا طنطنہ ہے۔ ہاں یہ سب تھا تو سہی، اور رہا بھی اسی طرح، لیکن پھر نئی بات کیا ہوئی۔ یہ سب تو چلتا ہی رہتا ہے۔ بہت خوب شعر ہے، اور خاصا دھوکے باز بھی، کیوں کہ شعر اپنی طرف فوراً متوجہ کرتا ہے، لیکن اس کی وجہ دیر میں سمجھ میں آتی ہے۔

۱۲۴/۲ دو مصرعوں میں بہ ظاہر دو باتیں کہی ہیں لیکن دراصل ان میں تضاد کے باوجود دلیل اور دعوا کا ربط ہے۔ ہماری پلکیں ہمیشہ تر رہیں، یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ ہم نہ بھادوں میں سوکھے، نہ ساون میں ہرے ہوے۔ محاورے کے لغوی معنی اور استعاراتی معنی دونوں سے بہ یک وقت فائدہ اُٹھانا کوئی میر سے سیکھے۔ دعوا کر رہے ہیں کہ ہم نہ بھادوں میں سوکھے نہ ساون میں ہرے ہوے۔ دلیل یہ ہے ہم ہمیشہ ہرے رہے۔ محاورے کے لغوی معنی اور استعاراتی معنی بہ یک وقت بروے کار آ گئے، کیوں کہ محاورے کے معنی ہی یہ ہیں کہ حالت میں کوئی تبدیلی نہیں ہوئی۔

۱۲۴/۳ خشک لب لوگوں کو نہریں بہاتے ہوے بیان کرنا بہت خوب ہے۔ چوں کہ آنسو بہانے سے پیاس نہیں بجھتی، اس لیے صحراے عشق کو بے آب کہا، اور خشک لب رہ جانے کی دلیل بھی فراہم کر دی۔ ''جوئیں بہ چلیں'' میں نکتہ یہ بھی ہے کہ یہ نہریں بہ کر کہیں نکل گئی ہوں گی اور اُنھوں نے شاید کسی اور صحرا کو سیراب کیا ہوگا۔ بڑی کیفیت کا شعر کہا ہے اور خوب بنا کر بھی کہا ہے۔

صحراے عشق کے بے آب رہ جانے کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اس میں کوئی پھول نہ کھلا، اُمید کی کھیتی سرسبز نہ ہوئی، یعنی مقصد دل نہ حاصل ہوا، ہم روئے اور اس قدر روئے کہ نہریں بہ چلیں، لیکن نہروں کا جو کام ہے، یعنی کھیتی کو سبز کرنا، وہ حاصل نہ ہوا۔

دیوانِ چہارم

ردیف الف

(۱۲۵)

(۱۳۱۲۔۱۳۱۳)

واجب کا ہو نہ ممکن مصدر صفت ثنا کا　　قدرت سے اُس کی لب پر نام آوے ہے خدا کا

واجب = وہ جس کے بغیر کوئی اور چیز نہ ہو سکے۔
ممکن = وہ جس کا وجود کسی اور چیز کے ہونے کا محتاج ہو۔
مصدر = شروع ہونے کی جگہ، وہ جگہ جہاں سے واپسی ہو۔

ہم وحشیوں سے مدت مانوس جو رہے ہیں　　مجنوں کو شوخ لڑکے کہنے لگے ہیں کاکا

کاکا = چھوٹا لڑکا۔

آلودہ خوں سے ناخن ہیں شیر کے سے ہر سو　　جنگل میں چل بنے تو پھولا ہے زور ڈھاکا

ڈھاکا = ڈھاک کا پیڑ

یہ دو ہی صورتیں ہیں یا منعکس ہے عالم　　یا عالم آئینہ ہے اس یار خود نما کا

منعکس = وہ جس کا عکس ڈالا گیا ہو۔

۳۵۰ سب روم روم تن میں زردی غم بھری ہے　　خاک جسد ہے میری کس کان زر کا خاکا

غیرت سے تنگ آئے غیروں سے لڑ مریں گے　　آگے بھی میر سید کرتے گئے ہیں ساکا

ساکا کرنا = اپنا عہد قائم کرنا، کسی بہادری کے کام کے ذریعہ خود کو موثر کرنا۔ جنگ کرنا۔

۱۲۵/۱ مصرع اولی میں تعقید بڑی بے طرح آپڑی ہے، لیکن مصرع اس قدر رواں اور لہجہ اتنا پُر اعتماد ہے کہ تعقید کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ جب نثر کرنے بیٹھیے تو مشکل ہوتی ہے، کیوں کہ یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ مصرع میں دو ''کا'' کیوں ہیں؟ بہر حال مصرعے کی نثر یوں ہوگی: ''مصدر صفت (یعنی مصدر کی طرح) ثنا کا (یعنی) واجب کا ممکن نہیں ہو سکتا۔'' (یعنی واجب کو ممکن میں تبدیل نہیں کر سکتے۔) مراد یہ ہے کہ جس طرح تمام اشیا کا مصدر (یعنی شروع ہونے کی جگہ، وہ جہاں لیے سب کو لوٹنا ہے، یعنی وہ جس کے آگے کچھ نہیں، یعنی خدا) واجب ہے، اُسی طرح مصدر کی ثنا (یعنی خدا کی تعریف) بھی واجب ہے (یعنی واجب الوجود ہے، اس کا وجود کسی اور چیز پر منحصر نہیں۔) اور جب وہ واجب ہے تو اُسے الفاظ کے ذریعہ

(جو محض ممکن ہیں، کیوں کہ اُن کا وجود کسی چیز پر منحصر ہے) ظاہر نہیں کر سکتے۔ آسان معنی یہ ہوئے کہ خدا کی تعریف ناممکن ہے۔ ''واجب کا ممکن نہ ہو'' کا مفہوم یہ ہے کہ ''واجب کا ممکن نہیں ہو سکتا۔'' یہاں ''کا'' بڑے عمدہ ڈھنگ سے استعمال ہوا ہے، مثلاً کہتے ہیں: ''آدھے کا پورا نہیں ہو سکتا۔'' یعنی جو آدھا ہے وہ پورا نہیں کیا جا سکتا۔ یا ''کالے کا گورا نہیں ہو سکتا۔'' یعنی جو کالا ہے وہ گورا نہیں ہو سکتا۔ دوسرے مصرعے میں کہا ہے کہ اگر ہمارے منھ پر خدا کا نام آتا ہے تو یہ بھی خدا کی قدرت ہے۔ یعنی یہ خدا کی قدرت کے بغیر ممکن نہیں، اگر خدا نہ چاہے، یا خدا اپنی قدرت کا مظاہرہ نہ کرے تو انسان کی کیا مجال کہ وہ خدا کا نام لے سکے۔ ''لب پر نام آنا'' کے معنی ''ذکر کرنا'' کے علاوہ ''یاد کرنا'' بھی ہوتے ہیں۔ اب مفہوم یہ نکلا کہ اگر ہم خدا کو یاد کرتے ہیں تو یہ اُس کی قدرت ہے۔ ''خدا کی قدرت'' کے تین معنی ہیں۔ ایک تو وہی جو اُوپر بیان ہوے، کہ یہ خدا کی قدرت کا اظہار ہے۔ دوسرے معنی کی طرف بھی اشارہ ہو چکا ہے، کہ خدا کی مرضی ہوتی ہے تو ہی ہم اُس کا نام لب پر لا سکتے ہیں۔ تیسرے معنی استعجابیہ ہیں، کہ اُس کا نام ہمارے لب پر آتا ہے، یہ اُس کی قدرت ہے! یعنی ہم جیسے گونگے بہرے بھی، یا ہم جیسے گناہ گار بھی اُس کو یاد کر لیتے ہیں۔ اُس کا ذکر کر لیتے ہیں۔ یہ خدا کی قدرت نہیں تو اور کیا ہے؟ پورے مصرعے میں یہ معنی بھی پوشیدہ ہیں کہ اگر خدا کا نام ہماری زبان پر خدا ہی کی مرضی سے آتا ہے، تو اگر ہم اُس کو یاد نہ کریں تو اس میں ہمارا کیا گناہ ہے؟ حمد کے شعر میں اتنے معنی سمو دینا میر ہی کے بس کا روگ تھا۔ معنوی خوبی کی بنا پر مصرعِ اولیٰ کا تکلیف دہ اُلجھاؤ (بل کہ عجزِ نظم، جو میر کے یہاں بہت شاذ ہے) گوارا ہو جاتا ہے۔ ناسخ نے میر کے مضمون کو اُلٹ کر بڑی دھوم سے بیان کیا ہے:

یاں کچھ اسباب کے ہم بندے ہی محتاج نہیں   نہ زباں ہو تو کہاں نام خدا پیدا ہو

حق یہ ہے کہ شعر اچھا ہے، لیکن میر جیسی نزاکت (subtlety) نہیں۔

۱۲۵/۴ شعر کی تخیل فراوانی ہے۔ میر کے علاوہ کسی کو ایسی بات نہ سوجھتی، اور اگر سوجھتی بھی تو اس خوبی اور تہ داری کے ساتھ شاید ہی ادا ہو پاتی۔ دیوانگی کی وہ منزل ہے جب میر اور اُن کی طرح کے دوسرے جنگل باسی اب ہر طرف کی خاک چھان کر شہر واپس آ چکے ہیں۔ لڑکے انھیں گلی کوچوں میں آوارہ دیکھتے ہیں اور اُن سے مانوس ہو گئے ہیں۔ اس عالم میں مجنوں کہیں سے آنکلتا ہے۔ لڑکے چوں کہ میر جیسے وحشیوں کی دیوانگی سے واقف ہیں، اس لیے مجنوں کی دیوانگی اُنھیں کوئی خاص مرعوب نہیں کرتی، یعنی اُنھوں نے میر جیسے دیوانے دیکھے ہیں تو مجنوں کو کیا خاطر میں لائیں گے؟ اس لیے وہ حقارت کے انداز میں مجنوں کو ''کاکا'' کے نام سے پکارتے ہیں۔ یا ممکن ہے احتراماً ''کاکا'' کہتے ہوں۔ احتراماً کہنے میں ایک لطف یہ بھی ہے کہ یہ شوخ لڑکے شاید اس بات کا احساس رکھتے ہیں کہ بڑا ہو کر انھیں بھی جنوں کی منزلیں طے کرنی ہیں۔ اس لیے وہ مجنوں کو ''کاکا'' (یعنی ''بڑا بھائی'') کہتے ہیں۔ ایک صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ میر، اور اُن جیسے دوسرے دیوانے، شہر کی گلیوں میں خاک اُڑاتے رہنے کے بعد اب جنگل میں جا بسے ہیں۔ پھر مجنوں کہیں سے گھومتا پھرتا شہر میں آنکلتا ہے۔ لڑکے اُس کو دیکھ کر بالکل حیرت زدہ نہیں ہوتے، بل کہ میر وغیرہ سے مانوس رہنے کے بعد وہ مجنوں کو پہچان جاتے ہیں اور اُسے ''کاکا'' کے نام سے پکارتے ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ مجنوں دراصل شہر میں نہ وارد ہوا ہو، لیکن لڑکوں نے کتابوں میں اُس کا ذکر پڑھا تو اُنھیں میر اور اُن کے ساتھی وحشیوں کے مقابلے میں مجنوں بہت خام اور حقیر معلوم ہوا۔ اس

لیے وہ مجنوں کو ''کا کا'' کہہ کر پکارنے لگے۔ یا احتراماً ایسا کہنے لگے ہوں۔ (جیسا کہ اُوپر ذکر ہوا، ''کا کا'' کے ایک معنی ''بڑا بھائی'' بھی ہوتے ہیں) ''کا کا'' کے ایک معنی ''خانہ زاد غلام'' یا ''باپ کا غلام'' بھی ہوتے ہیں، ظاہر ہے کہ یہ معنی بھی مناسب ہیں۔ ''کا کا'' بہ معنی ''خواجہ سرا'' یا ''زنخہ'' بھی آیا ہے، جیسا کہ ''طلسم ہفت پیکر'' مصنفہ: احمد حسین قمر (جلد دوم صفحہ ۲۲۷) سے ظاہر ہوتا ہے: ''مہلال'' جست کر کے سامنے زنگی کے آیا۔ آواز دی کہ او قوم کے کا کا! مجھ سے مقابلہ کر۔ عورت پر کیا جاتا ہے؟'' ظاہر ہے کہ ''کا کا'' بہ معنی ''خواجہ سرا'' بھی زیر بحث شعر میں مناسب ہے، ایک نکتہ اور بھی ہے: ''جو'' اسم اشارہ بھی ہوسکتا ہے، یعنی جو شوخ لڑکے ہم وحشیوں سے ایک مدت تک مانوس رہے ہیں، وہ مجنوں کو ''کا کا'' کہنے لگے ہیں۔

۱۲۵/۳ مصرع اولیٰ کا پیکر کس قدر رمحا کاتی ہے اور جنگل کے اعتبار سے ڈھاک کے لمبے لمبے سرخ پھولوں کو شیر کے ناخنوں سے تشبیہ دینا کتنا برجستہ ہے! ''جنگل'' اور ''بن'' (یعنی ''بن'' = جنگل) میں ضلع کا لطف ہے۔ ڈھاک کے پھولوں کو شیر کے ناخنوں (اور وہ بھی خون آلودہ ناخنوں) سے تشبیہ دینا بدیع تو ہے ہی، لیکن اس کے پیچھے جنگل کے بھیانک پن اور اُس کے عجیب وغریب چیزوں سے بھرے ہونے کا تصور بھی موجود ہے۔ پھول کو شیر کے خون آلودہ ناخنوں کی طرح دیکھنا اور اُن ناخنوں کا ہر طرف بکھرا ہوا ہونا جنگل کو ایک پُراسرار، پُرخوف اور نئی دنیا کی شکل میں دیکھنا ہے۔ یہ دنیا شہر اور کاروبار شہر سے بالکل الگ ہے۔ اور ایسی دنیا کی سیر کی دعوت دینے والا شخص شہر کی مانوس دنیا کو کچھ حقیر، یا کم سے کم غیر دلچسپ ضرور سمجھتا ہے۔

محمد امان نثار نے بھی ڈھاک کے سرخ پھولوں کا مضمون باندھا ہے، اور حق یہ ہے کہ خوب باندھا ہے۔ لیکن انھوں نے مضمون کو محدود کر دیا ہے، اور میر کے مصرع اولیٰ میں جو تشبیہی پیکر ہے، وہ محمد امان نثار کی دسترس سے دُور ہے:

خون جگر سے مژگاں یوں سرخ ہو رہی ہیں　　جنگل میں جیسے یارو پھولا کھڑا ہو ڈھاکا

دونوں غزلیں ہم طرح ہیں، اس لیے ممکن ہے کسی مشاعرے کی ہوں۔

۱۲۵/۴ بڑی باریک اور پیچیدہ بات کو بڑی سہولت سے ادا کیا ہے۔ ''یہ دوہی صورتیں ہیں'' کہہ کر یہ واضح کر دیا ہے کہ تفصیلی غور وفکر کے بعد اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ مادی دنیا کا وجود نہیں ہے۔ لیکن یہ دنیا ہمیں اپنے گرد وپیش میں ہر طرف نظر بھی آتی ہے، لہٰذا یا تو کوئی اصلی اور حقیقی دنیا ہے، اور یہ دنیا اُس کا عکس ہے۔ یا پھر کوئی یار خود نما ہے، جس نے اپنے کو ظاہر کرنا چاہا ہے، لہٰذا اُس نے ایک آئینہ بنایا ہے اور خود کو اُس میں دیکھتا ہے، وہی عکس ہم کو بھی نظر آتا ہے۔ پہلے مقدمے کی اصل افلاطونی عینیت ہے۔ اسی لیے بعض لوگوں کا خیال ہے کہ اسلامی صوفیانہ فلسفہ دراصل نو افلاطونی تھا۔ دوسرے مقدمے میں اس مسئلے کو حل کرنے کی کوشش ہے کہ اگر عالم کا وجود فرضی ہے تو پھر یہ عالم مرئی کیوں ہے؟ اس کا جواب بعض صوفیوں نے یہ دیا کہ کائنات جس حد تک وجود رکھتی ہے، اُس حد تک وہ باری تعالیٰ کی صفت قدامت سے متصف ہے۔ اگر اس نظریے کی تمام باریکیوں پر نظر نہ رکھی جائے تو اس کی حدیں شرک سے ملتی نظر آتی ہیں۔ اسی لیے بعض لوگوں نے شیخ اکبر وغیرہ کے اُن خیالات کو غلط قرار دیا ہے۔ خدا کو ''یار خود نما'' کہہ کر میر نے اُس مشہور قول کی طرف اشارہ کیا ہے، جس میں اللہ نے کہا ہے کہ میں ایک مخفی خزانہ تھا، میں نے چاہا کہ پہچانا جاؤں اس لیے میں نے عالم کی تخلیق کی۔ اگر ''منعکس'' کو اسمِ فاعل (یعنی

منعکس) فرض کیا جائے (جیسا کہ بعض لوگوں کا خیال ہے) تو مشکل یہ آپڑتی ہے کہ وہ عالم جس کا عکس آنکھ پر پڑ رہا ہے، کون سا ہے اور کہاں ہے؟ اگر یہ وہی عالم ہے جو ہمارے سامنے ہے تو یہ کہنے سے کہ وہ ہماری آنکھ پر منعکس ہے، کوئی بات نہیں بنتی، بل کہ دو عالموں کا وجود لازم آتا ہے۔ لہٰذا یہی کہنا بہتر ہے کہ اصل عالم کہیں اور ہے، اور جو عالم ہم دیکھ رہے ہیں وہ منعکس ہے، یعنی اُس کا عکس ہے جو عینی (ideal) ہے۔ ملاحظہ ہو ۶۱/۲ اور ۶۵/۱۔

۱۲۵/۵ ''خاکہ'' کو بعض لوگ ''خاکا'' لکھتے ہیں۔ ممکن ہے میر نے بھی یوں ہی لکھا ہو، اس لیے میں نے ''خاکا'' کو ترجیح دی ہے، ورنہ میں خود اس کا املا چھوٹی ہ سے ہی کرتا ہوں۔ ''خاک'' اور ''خاکا'' کی مناسبت ظاہر ہے۔ ''ردم ردم تن'' کی خوبی تعریف سے باہر ہے۔ افسوس ہے کہ بعد کے لوگوں نے اس طرح کی مخلوط تراکیب اور فقرے ترک کر دیے۔ ''بہت چھوٹی چیز'' کو بھی ''خاکہ'' کہتے ہیں، اور ایسی تصویر جو مذاق اُڑانے کے لیے بنائی جائے (یعنی کارٹون) اُس کو ''خاکا'' کہتے ہیں۔ ''خاکۂ فیروزہ'' اُس قیمتی پتھر کو کہتے ہیں جو معدن سے صحیح سلامت برآمد ہوا اور انگوٹھی وغیرہ کے لیے مناسب ہو۔ لہٰذا ''خاکہ'' بہ معنی ''چھوٹی چیز'' اور ''خاکۂ فیروزہ'' والے ''خاکہ'' اور ''کانِ زر'' کی مناسبت بہت خوب ہے۔ اور زردیِ غم کے باعث سونے کی طرح دمکتی لاش، چوں کہ سونے کی کان کے مقابلے میں بہ ظاہر کم قیمت ہے، اس لیے ''خاک جسد'' (لاش) کو کانِ زر کا کارٹون (cartoon) یعنی خاکہ: مصوری کی اصطلاح ہے۔ کہنا بھی نامناسب نہیں۔ غم کی پیدا کردہ زردی کو سونے کا پیکر عطا کرنا میر کے تخیل کا ادنیٰ کرشمہ ہے۔ اس پیکر کو ایک جگہ اور برتا ہے:

بسانِ زر ہے مرا جسم زار سارا زرد — اثر تمام ہے دل کے گداز کرنے کو (دیوانِ اول)

ظفر اقبال نے بھی لاش اور سونے کی زردی کا پیکر باندھا ہے۔ اغلب ہے کہ انھوں نے اسے میر ہی سے لیا ہو، کیوں کہ یہ مجھے کسی اور شاعر کے یہاں نظر نہیں آیا:

تا صبح دمکتی رہی سونا سی مری لاش — کس زہر کی زردی تھی ظفر نیشِ نفس میں

۱۲۵/۶ ''ساکا'' کے جتنے معنی میں نے حاشیے میں درج کیے ہیں، سب اس شعر میں پوری طرح کارگر ہیں۔ ''غیرت'' اور ''غیروں'' کی رعایت بھی خوب ہے۔ ''ساکا کرنا'' اگرچہ کارِ نمایاں انجام دینا اور اپنا عہد قائم کرنا کے معنی میں ہے۔ لیکن یہ زیادہ تر ''جنگ کرنا'' کے معنی میں برتا جاتا ہے، اور اس میں یہ اشارہ بھی پوشیدہ ہوتا ہے کہ جنگ کرنے والا اپنی بہادری کا سکہ تو ثبت کر دے گا، لیکن خود جاں بر نہ ہوگا۔ سیدوں کے ساکا کرنے کو ایک تاریخی اور نسلی روایت کہہ کر میر نے امام حسین کی جنگ اور شہادت کی طرف بھی اشارہ کر دیا ہے۔ لطف یہ ہے کہ لہجے میں کسی قسم کا ڈراما یا تناؤ نہیں، بل کہ ایک طنطنہ اور ولولہ ہے۔ اپنے بارے میں کوئی خوش فہمی بھی نہیں۔ معلوم ہے کہ انجام شکست ہی ہوگا۔ اس پر کوئی ہراس یا ہیروئی طنطنہ نہیں۔ صرف اظہارِ حقیقت ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔

(۱۲۶) (۱۳۱۴)

عالم کسو حکیم کا باندھا طلسم ہے — کچھ ہو تو اعتبار بھی ہو کائنات کا

۱۲۶/۱ پہلے مصرعے میں پیکر اور استعارہ اس طرح مل گئے ہیں اور دونوں اس غضب کے ہیں کہ آگے کچھ کہنے کو نہیں رہ جاتا۔ ایسے مصرعے پر مصرع لگانا میر ہی کا دل گردہ تھا۔ طلسم کی بنیادی صفت یہ ہوتی ہے کہ وہ جن چیزوں کے ذریعہ قائم کیا جاتا ہے وہ بہت حقیر، بل کہ بے حقیقت ہوتی ہیں۔ لیکن اُن کا کچھ علاقہ اُن چیزوں سے ضرور ہوتا ہے جو طلسم میں نظر آتی ہیں۔ چناں چہ ''طلسم ہوشربا'' جلد دوم (مصنفہ: محمد حسین جاہ) میں اس کی ایک مثال یوں ہے کہ ایک ساحرہ ایک طلسم باندھتی ہے جس میں ایک وسیع وعریض ہرا بھرا باغ، ایک خوب صورت عورت، ایک گائے اور رقص ونغمہ وغیرہ ہے۔ جب وہ طلسم شکست ہوتا ہے تو کچھ بھی باقی نہیں رہتا، لیکن زمین پر چند لکیریں کھنچی ہوئی دکھائی دیتی ہیں، مٹی کی ایک چھوٹی سی گڑیا ہے، اور آٹے کی بنی ہوئی ایک بدصورت سی گائے (صفحہ ۴۳۰)۔ یعنی ساحرہ نے ان چیزوں کو بنا کر اُن پر افسوں پڑھا اور طلسم تیار کیا۔ پرانے زمانے میں یہ خیال بھی تھا کہ کسی جگہ کو طلسم بند کر کے اُسے بعض آفات سے محفوظ کر سکتے ہیں۔ مثلاً کہا جاتا تھا کہ کسی حکیم نے ''شہر مصر'' کو طلسم بند کر دیا ہے، اس لیے دریائے نیل کے مگرمچھ اُس شہر کے رہنے والوں کو گزند نہیں پہنچاتے، حکما کے بنائے ہوئے طلسم عام طور پر کسی اچھے مقصد کے لیے، مثلاً کسی کے امتحان کے لیے، یا محض قوت تخلیق کا اظہار کرنے کے لیے ہوتے تھے۔ (احمد حسین قمر کی داستان ''طلسم خیال سکندری'' اس کلیے سے مستثنیٰ ہے۔ اس میں ''خیال'' نامی حکیم ایک زبردست طلسم بناتا اور اپنی طاقت پر اس درجہ مغرور ہوتا ہے کہ خدائی کا دعوا کر بیٹھتا ہے۔) ''بوستانِ خیال'' کا حکیم قسطاس الحکمت کئی طلسموں کا خالق ہے اور اُن سب کا کوئی نہ کوئی نیک مقصد ہے۔ اس کے برخلاف، ساحروں کے طلسم عیش وعشرت اور جاہ وجلال اور حکومت وجبروت کے لیے ہوتے تھے۔ اب شعر کو دیکھیے۔

دنیا کسی حکیم کا باندھا ہوا طلسم ہے، اس لیے یہ شاید طاغوتی یا malevolent نہیں ہے، لیکن اس میں طرح طرح کے امتحان اور اس میں داخل ہونے والوں کے لیے طرح طرح کی صعوبتیں ضرور ہوں گی۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ طلسم میں رہنے والے اور طلسم میں داخل ہونے والے، دونوں ہی طلسم کے باہر والوں کے لیے وجود نہیں رکھتے، اور نہ وہ خود غیر طلسم کے وجود کا احساس رکھتے ہیں، لہٰذا جو لوگ اس دنیا میں ہیں اُنھیں نہ اپنی خبر ہے اور نہ کسی اور کی۔ میر مکاشفے کی اُس منزل میں ہیں جہاں وہ خود کو طلسم اور ہالیانِ طلسم سے الگ دیکھ سکتے ہیں، اور کہتے ہیں کہ اگر کچھ ہو تو اس کائنات کا اعتبار بھی ہو۔ اس وقت تو صورت یہ ہے کہ ہم کو کائنات کا ادراک عالم کے ذریعہ ہوتا ہے۔ اور عالم کے بارے میں معلوم ہوا کہ وہ محض ایک طلسم ہے۔ لہٰذا جس چیز کے وجود کا حوالہ محض طلسم ہو، اُس کا اعتبار کیا کریں؟ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ اگر چہ ہم کائنات کا ادراک عالم کے ہی حوالے سے کرتے ہیں اور اس لیے اُس کے وجود پر شک کرنے میں حق بہ جانب ہیں، لیکن اس سے یہ بات ثابت نہیں ہوتی کہ کائنات کا وجود ہے ہی نہیں۔ ممکن ہے کہ کائنات کا وجود بالذات ہو، لیکن ہم چوں کہ ہر شے کو عالم کے حوالے سے پرکھتے ہیں، اس لیے اس کے بالذات وجود سے بے خبر ہیں۔ اسی لیے میر نے ''اعتبار'' کا لفظ رکھا ہے۔ یعنی ہمیں اعتبار نہیں آتا۔ کائنات ہمارے لیے معتبر نہیں، ممکن ہے کہ اصلاً وہ موجود ہو، لیکن ہمیں اعتبار کیوں کر آئے؟

اب سوال یہ رہتا ہے کہ عالم کو کسی حکیم کا باندھا ہوا طلسم کہنے کا جواز کیا ہے؟ تو اس کا جواب یہ ہے کہ عالم کی

حقیقت اگر واقعی ہے تو پھر وہ وجودِ باری تعالیٰ کی طرح قدیم ہے، یا وہ خود باری تعالیٰ ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے (اور ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے) تو پھر اُسے بے وجود ہی کہنا ہوگا۔ لیکن اگر وہ بے وجود ہے تو مرئی کیوں ہے اور ہمیں اُس کے بے وجود ہونے کا احساس کیوں نہیں ہوتا؟ لہٰذا یہ ضرور کسی طرح کا طلسم ہے۔ امیر مینائی نے میر کا یہ استعارہ براہِ راست اُٹھالیا ہے، لیکن مضمون کو اخلاقی رنگ دے کر بات بہت ہلکی کر دی ہے:

آساں نہیں ہے دام سے دنیا کے چھوٹنا ۔۔۔ یہ اِک بڑے حکیم کا باندھا طلسم ہے

ایک جگہ میر نے آسمان کے لیے "طلسمِ غبار" کا غیر معمولی استعارہ ایجاد کیا ہے:

لڑنا کا واکی سے فلک کا پیش پا افتادہ ہے ۔۔۔ میر طلسم غبار جو یہ ہے کچھ اس کی بنیاد نہیں (دیوان پنجم)

(۱۲۷) (۱۳۱۷)

مَیں جو نظر سے اس کی گیا تو وہ سرگرم کار اپنا ۔۔۔ کہنے لگا چپکا سا ہو کر ہائے دریغ شکار اپنا

چھاتی پہ سانپ سا پھر جاتا ہے یاد میں اُس کے بالوں کی ۔۔۔ جی میں لہر آوے ہے لیکن رکھتا ہوں من مار اپنا

۳۵۵ رحم کیا کر لطف کیا کر پوچھ لیا کر آخر ہے ۔۔۔ میر اپنا، غم خوار اپنا پھر زار اپنا بیمار اپنا

۱۲۷/۱ شعر معمولی ہے، لیکن میر کے رنگ کا ہے۔ یعنی اس میں میر کی افسانہ سازی اور کردار نگاری کار فرما ہے۔ معشوق کو اپنا سرگرم کار کہنا بھی خوب ہے۔ کیوں کہ "سرگرم کار" کو معشوق کا استعارہ فرض کیجیے تو "اپنا" کی ضمیر متکلم کی طرف راجع ہوتی ہے، اور اگر اسے معشوق کی صفت فرض کیجیے تو مراد یہ ہوئی کہ "وہ جو اپنے کام میں سرگرم تھا"۔ اس مضمون کو ولی نے ذرا مختلف پہلو سے باندھا ہے، اور خوب باندھا ہے:

دل چھوڑ کے یار کیوں کہ جاوے ۔۔۔ زخمی ہے شکار کیوں کہ جاوے

۱۲۷/۲ اس شعر میں مناسبات کی ریل پیل دیکھیے: چھاتی، من، سانپ، بال، لہر، من (سانپ کا من) مار۔ پھر جانا، لہر آنا۔ جاتا، آوے ہے، رکھتا ہوں۔ اب لکھنؤ کے شعرا کو دیکھیے، اُنھوں نے بھی میر کی دیکھا دیکھی ان مناسبتوں کو کھپانے کی کوشش کی ہے:

سانپ کے کاٹے کی لہریں ہیں شب و روز آتی ۔۔۔ کاکلِ یار کے سودے نے اذیت دی ہے (آتش)

زلف اس کی سیاہ ناگن ہے ۔۔۔ مار رکھتی ہے جس کو ڈستی ہے (سید محمد خاں رند)

ظاہر ہے کہ آتش ہوں یا رند، اُن کی رسائی ایک دو رعایتوں سے زیادہ تک نہیں۔ دونوں کے یہاں مضمون بھی بے ساختگی سے عاری ہے۔ اب اس بات پر غور کیجیے کہ حالی سے لے کر آج تک سب نقاد یک زبان ہو کر کہتے ہیں کہ لکھنؤ کے شاعروں کے یہاں رعایتِ لفظی کی بھرمار ہے اور دلی کے شعرا نے ان "سطحی" اور "سستی" چیزوں کو منھ نہیں لگایا ہے۔ غلط بات بہت جلد مشہور ہوتی ہے، اور جب ایک بار مشہور ہو جائے تو سچی بھی معلوم ہونے لگتی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ رعایت ہماری زبان کا جوہر ہے اور ہمارے بہترین شعرا نے اسے خوب استعمال کیا ہے۔ لکھنؤ کے شعرا کے یہاں رعایت کم ہے،

اور جو ہے وہ زیادہ تر معمولی درجے کی ہے، کیوں کہ وہ شاعر ہی معمولی تھے۔

۱۲۷/۳ پہلے مصرعے میں چار مکمل جملے ہیں، اور دوسرے مصرعے میں چار اسم ہیں۔ توازن بہت خوب ہے، لیکن مصرع ثانی میں ''اپنا'' کا ابہام خوب تر ہے۔ (۱) آخر میر اپنا ہے۔ (۲) آخر یہ کوئی اور نہیں، وہی اپنا میر ہے۔ (۳) آخر میر اپنا (متکلم کا) غم خوار ہے۔ (۴) آخر میر اپنا ہی غم کھانے والا ہے۔ (۵) آخر وہ میر ہی ہے، وہی جو سب لوگوں کا غم خوار ہے۔ (۶) آخر میر کون ہے؟ اپنے آپ ہی میں زار ہے، (۷) آخر میر اپنی ہی وجہ سے زار و نزار ہے۔ (۸) میر بیمار بھی ہے تو آخر اپنا ہی ہے۔ (۹) میر اپنا آپ ہی بیمار ہے۔ مصرع ثانی کے دو ٹکڑوں کے درمیان لفظ ''پھر'' تاکید کے لیے بڑی خوبی سے استعمال ہوا ہے۔ اسی طرح مصرع اولیٰ میں بھی پہلے تین جملوں میں تدریج کا لطف ہے۔ (۱) رحم کیا کر۔ (۲) اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ تو اُس پر لطف کرے گا۔ (۳) لطف کی شکل یہ ہوگی کہ تو اُس کی بات پوچھ لیا کرے گا۔

ممکن ہے یہ اُسلوب میر نے میرزا مظہر جانِ جاناں شہید سے سیکھا ہو۔ اُن کا مقطع ہے:

کوئی آزردہ کرتا ہے سجن اپنے کو ہے ظالم
کہ دولت خواہ اپنا مظہر اپنا جان جاں اپنا

قائم چاند پوری نے میرزا مظہر جانِ جاناں کا مضمون براہِ راست لے لیا ہے:

قائم سے کوئی ہو ہے خفا
بندہ خادم دولت خواہ

لیکن قائم کے یہاں نہ معنوی حُسن ہے جو میر کے یہاں ہے نہ وہ نحوی چابک دستی جو میرزا مظہر کے شعر میں ہے۔

(۱۲۸)

(۱۳۱۸۔۱۳۱۹)

اے کاش مرے سر پر اک بار وہ آجاتا
ٹھہراؤ سا ہو جاتا یوں جی نہ چلا جاتا

سر پر آجانا = سامنے آجانا

تب تک ہی تحمل ہے جب تک نہیں آتا وہ
اس رستے نکلتا تو ہم سے نہ رہا جاتا

تھا میر تو دیوانہ پر ساتھ ظرافت کے
ہم سلسلہ داروں کی زنجیر ہلا جاتا

سلسلہ دار = ایک ساتھ بندھے ہوئے

۱۲۸/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن یہ بات دل چسپ ہے کہ میر نے ''سر پر آجانا'' کو ہمیشہ اچھے معنی میں استعمال کیا ہے۔ چناں چہ اسی غزل میں ایک اور شعر ہے:

آنکھیں میری کھلتیں تو اس چہرے ہی پر پڑتیں
کیا ہوتا یکایک وہ سر پر مرے آجاتا

۱۲۸/۲ شعر میں کنائے کا لطف خوب ہے۔ ''اس رستے'' کہہ کر یہ ظاہر کر دیا ہے کہ نہ گھر میں ہیں اور نہ ہی معشوق کی گلی میں ہیں، کہیں رہ گذر پر بیٹھے ہیں۔ شعر کے پیچھے چھوٹا سا افسانہ بھی ہے، خبر ملی تھی کہ معشوق کسی راہ سے گذرے گا۔ لہٰذا وہاں پہنچ کر سر راہ بیٹھ رہے۔ معشوق لیکن اُدھر سے گذرا ہی نہیں۔ جب اُس کے آنے کی اُمید نہ رہی تو اپنے دل کو یوں سمجھایا کہ اگر وہ آتا تو ہم بے قابو ہو جاتے، چلو اس کے نہ آنے سے اتنا تو ہوا کہ اپنے تحمل کا امتحان نہ ہوا۔

۱۲۸/۳ ''سلسلہ'' (بہ معنی زنجیر) اور ''زنجیر'' کی رعایت خوب ہے۔ شعر میں افسانہ اور کردار بھی دل چسپ ہے۔ میر تو خیر

دیوانہ تھا ہی، لیکن وہ لوگ جو ایک ساتھ بندھے پڑے ہیں، وہ کیا کم دیوانے ہوں گے؟ اور ممکن ہے کہ مجرم بھی ہوں، اس لیے قید کر دیے گئے ہوں، بے حس و حرکت اور بے چارہ لوگوں کا ایک جھنڈ ہے جو زنجیروں میں بندھا پڑا ہے۔ قید اتنی سخت ہے، یا پہرہ اتنا زبردست ہے کہ ہلنے کی بھی جرأت نہیں۔ اب دیوانہ میر اُدھر سے گذرتا ہے اور پاگلوں کی طرح لوگوں کو منھ چڑاتا، اُن پر ہنستا ہوا، سلسلہ داروں کی زنجیر کو ہلا دیتا ہے اور نکل جاتا ہے۔ فضا ایک لمحے کے لیے تھوڑی سی پُر رونق ہو جاتی ہے۔ دیوانے کا ظرافت سے زنجیروں کو ہلا دینا جتنا بدیع ہے اُتنا ہی ہوش رُبا بھی ہے۔ پورے منظر کی وحشت ناکی اور بے بسی سامنے آجاتی ہے۔ ''سلسلہ دار'' کا لفظ بھی بہت تازہ ہے۔

(۱۲۹) (۱۳۲۰)

گو بے کسی سے عشق کی آتش میں جل بجھا مَیں جوں چراغِ گور اکیلا جلا کیا

۱۲۹/۱ مصرع ثانی اتنا مکمل اور بھرپور ہے کہ اس پر مصرع لگنا مشکل تھا۔ میر بھی بس جان بچا لائے ہیں۔ لفظ ''بے کسی'' نے بات بنا دی ہے۔ ''جلا کیا'' کی ذو معنویت اور بے کسی کی دلیل کے لیے خود کو ''چراغِ گور'' کہنا بہت ہی خوب ہے۔ پھر چوں کہ قبرستان میں کوئی آبادی نہیں ہوتی، اس لیے قبر کے چراغ کی روشنی ضائع ہی جاتی ہے۔ اس طرح شعر میں زندگی کے رائگاں جانے کا کنایہ پیدا ہو گیا ہے۔ تنہا چراغ کے پیکر پر مبنی ایک مشہور شعر میر سے منسوب کیا گیا ہے:

روشن ہے اس طرح دلِ ویراں میں داغ ایک اُجڑے نگر میں جیسے جلے ہے چراغ ایک

یہ شعر میر کا نہیں اصالت خاں ثابت کا ہے۔ ''چراغ گور'' والے شعر سے اس کا موازنہ کیجیے تو میر کا طریق کار بھی واضح ہو جاتا ہے۔ پہلے مصرعے میں جل اٹھنا کام یابی کی دلیل ہے، لیکن یہ جلنا چوں کہ بے کسی کے باعث تھا۔ اس لیے میری تنہا سوزی چراغ گور کی طرح تھی۔ ''گور'' کا لفظ ساری مایوسی، غم زدگی اور حرماں نصیبی کی علامت بن گیا ہے اور پورا شعر مدلل الگ ہے۔ ''دلِ ویراں'' والا شعر ان نزاکتوں سے خالی ہے۔

میر نے یہ مضمون حقیقت شاپور طہرانی سے مستعار لیا ہے:

روشن نہ شد ز آتشِ ما چشمِ خانہ اے
هم چوں چراغِ گور بہ ویرانہ سوختیم

(کسی گھر کی آنکھ ہماری آگ سے روشن نہ ہوئی۔ ہم چراغ گور کی طرح ویرانے میں جل بجھے۔)

بے شک شاہ پور طہرانی کے مصرع اولیٰ میں مناسبتوں کا اہتمام تعریف سے مستغنی ہے لیکن میر کے مصرع ثانی میں ''اکیلا جلا کیا'' کا ڈراما اور استمرار بھی غضب کے ہیں۔ استفادہ ہو تو ایسا ہو۔

(۱۳۰) (۱۳۲۳)

۳۶۰ جیسے پرچھائیں دکھائی دے کے ہو جاتی ہے محو میر بھی اس کام جاں کا دو ہیں تھا سایہ گیا

دو ہیں = اسی طرح

۱۳۰/۱ خود کو معشوق کا سایہ کہنا بالکل نیا مضمون ہے۔ اور اس سے جو بات ثابت کی ہے، وہ بدیع تر ہے۔ یعنی معشوق کے جاتے ہی عاشق کی جان نکل گئی، جس طرح کسی شخص کے جاتے ہی اُس کی پرچھائیں بھی غائب ہو جاتی ہے، پھر معشوق کا آنا اور جانا بھی پرچھائیں کی طرح تھا، جیسے کوئی شخص دُور سے پرچھائیں کی طرح دکھائی دے، یا بس ایک جھلک دکھا کر غائب ہو جائے۔ اور جھلک اتنی دھندلی سی ہو کہ پرچھائیں سی معلوم ہو۔

(۱۳۱)　　(۱۳۲۵)

بے یار حیف باغ میں دل ٹک بہل گیا　　دے گل کو آگ چار طرف میں نہ جل گیا
اس آہوے رمیدہ کی شوخی کہیں سو کیا　　دکھلائی دے گیا تو چھلاوا سا چھل گیا
سراب لگے جھکانے بہت خاک کی طرف　　شاید کہ میر جی کا دماغی خلل گیا

چھلنا = ہاتھ نہ لگنا، دھوکا دینا

۱۳۱/۱ عالم ہجر میں کسی اور چیز (یا کسی اور شخص) سے کچھ لگاؤ محسوس ہونے پر، یا معشوق کے علاوہ کسی اور سے دل بہلانے کے بعد جو شرمندگی اور پچھتاوا ہوتا ہے، اس کی تصویر خوب کھینچی ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ ''باغ'' سے گلستاں ہی مراد ہو۔ ''باغ'' کسی بھی تفریح یا کسی بھی دل فریب صورت کا استعارہ ہو سکتا ہے۔ باغ کی رعایت سے گل کو آگ دینے اور خود جل جانے کا ذکر خوب ہے۔ ''چار طرف'' کا تعلق گل کو آگ دینے سے بھی ہو سکتا ہے اور خود اپنے جل جانے سے بھی۔

۱۳۱/۲ ''چھلاوا'' کی وجہ تسمیہ ہی یہ ہے کہ لوگ اُس سے دھوکا کھا جاتے ہیں، یعنی چھلاوے کا کام چھلنا ہے۔ چھلنا کے ایک معنی ''ہاتھ نہ آنا'' بھی ہیں۔ اس معنی کی وجہ بھی یہی ہے کہ مسافر کو دُور سے روشنی دکھائی دیتی ہے، وہ اُس کی طرف لپکتا ہے، لیکن اُس تک پہنچ نہیں پاتا۔ ان تمام باتوں کا حُسن معشوق کو آہوے رمیدہ اور شوخ طبع قرار دینے میں ہے۔ ورنہ محض چھلنے والا چھلاوا کہہ دینا صرف ایک بات ہے، جس کی کوئی دلیل نہیں۔ مثال کے طور پر محبت خاں محبت کا شعر ہے:

چھلاوے کی نمط بس دل کو چھل کر　　ہوا اک یار وہ دلدار چھتا

وہی مضمون ہے، لیکن چھلاوے کا پیکر کسی استدلالی پیکر سے مربوط نہ ہونے کے باعث شعر لچر ہو گیا ہے۔ میر کے یہاں ''دکھلائی دے گا'' کا پہلو مستزاد ہے، یعنی وہ بہت کم نظر آتا ہے اور جب دکھائی دیتا بھی ہے تو دُور سے، اور ایک لمحے کے لیے، معشوق ← آہوے رمیدہ ← چھلاوا ← چھلنا، اس طرح کے کلام کو مربوط کہتے ہیں، یعنی ہر بات آپس میں پیوست ہو، یا دونوں مصرعے آپس میں پورا لفظی اور معنوی تعلق رکھتے ہوں۔

۱۳۱/۳ جب میر اپنا ذکر صیغہ غائب میں کرتے ہیں تو اکثر اس سے یہ فائدہ بھی اُٹھا لیتے ہیں کہ میر بہ طور مصنف اور میر بہ طور شخص میں فاصلہ پیدا ہو جاتا ہے۔ اس طرح میر بہ طور شخص کے بارے میں جو بات کہی جاتی ہے، اس میں طنز، تعریض، ہمدردی، غصہ، رنج وغیرہ کا پہلو ایک معروضیت اختیار کر لیتا ہے۔ اپنے اُوپر طنز کرنا میر کی خاص صفت ہے، لیکن اس نکتے پر کم لوگوں کی نگاہ گئی ہے کہ اس صفت کے اظہار میں میر کو فاصلہ قائم کرنے کے عمل یعنی (distancing) سے بہت مدد ملی

ہے جو وہ صیغہ غائب میں اپنا ذکر کرنے کے ذریعہ قائم کرتے ہیں۔ حافظ اور کہیں کہیں خسرو کے علاوہ اس ہنر میں اُن کا کوئی ہم سر نہیں۔ اور اُن دونوں نے بھی اس کو طنزیا خود پر ہنسنے کے لیے بہت کم استعمال کیا ہے۔ شعر زیرِ بحث میں دہرا طنز ہے۔ ایک تو دنیا والوں پر ہے جو میر کی خودداری، گردن افرازی اور سر اُٹھا کر چلنے کی خصلت کو "دماغی خلل" سے تعبیر کرتے تھے، اور ایک خود پر ہے کہ میر زائی کا بڑا زعم تھا، لیکن آخر عاجزی و فروتنی اختیار کرنا ہی پڑی۔ خاک کی طرف سر جھکانے میں یہ کنایہ بھی ہے کہ خاک تو انسان کی اصل ہے۔ اس لیے میر نے بھی اب اپنی اصل پہچان لی، جب تک دماغ میں خلل تھا، دماغ آسمان پر تھا، اب جو ہوش آیا ہے تو اپنی اصل کی طرف مراجعت کر رہے ہیں، کل شي يرجع الىٰ اصله (ہر چیز اپنی اصل کی طرف لوٹتی ہے۔) صیغہ غائب کے استعمال کے ذریعے فاصلہ پیدا کرنے کی تکنیک میر نے مندرجہ ذیل شعر میں بھی بڑی خوبی سے برتی ہے:

کل میر کھڑا تھا یاں سچ ہے کہ دوانہ تھا   کہتا تھا کسو سے کچھ تکتا تھا کسو کا منھ   (دیوانِ سوم)

(۱۳۲) (۱۳۲۷)

میر کو واقعہ کیا جانیے کیا تھا درپیش   کہ طرف دشت کے جوں سیل چلا جاتا تھا

۱۳۲/۱ آسی اور عباسی میں "پلا جاتا" درج ہے، جو بے معنی ہے۔ عباسی صاحب مرحوم نے مجھ سے بیان کیا کہ اسے "پلا" بالکسر پڑھنا چاہیے۔ یہ بامعنی تو ہے، لیکن غزل کے قافیے "جلا، ملا، ڈھلا" وغیرہ ہیں۔ ان میں "پلا" کا گذر نہیں۔ کلب علی خاں فائق نے "سیلِ بلا" لکھا ہے جو بے معنی تو نہیں ہے لیکن بہت مناسب بھی نہیں۔ کلب علی خاں فائق نے یہ بتایا نہیں کہ انھوں نے "سیلِ بلا" کس نسخے میں دیکھا ہے، ایک امکان یہ ہے کہ جس طرح میر کے زمانے میں "ہلنا" کا تلفظ "ہکنا" بھی تھا، اسی طرح شاید "چلنا" کا تلفظ "پلنا" بھی ہو۔ لیکن ایسی کوئی مثال میری نظر میں نہیں ہے۔ اس لیے میں "تکا" یا "پلا" کی جگہ فی الحال "چلا" کو مرجح سمجھتا ہوں، "جوں سیل چلا جاتا" ۶/۳ میں گذر بھی چکا ہے۔ "واقعہ" کی معنویتوں کے لیے ۵/۱ اور ۱۱/۱ ملاحظہ ہوں۔ شعر زیرِ بحث میں عجیب منظر ہے، میر عجب بدحواسی کے عالم میں دشت کی طرف چلے جا رہے ہیں۔ یعنی اُن کے پیچھے پیچھے کوئی خوف ناک چیز دوڑی آ رہی ہے، یا وہ کسی حواس باختہ کر دینے والے حادثے یا منظر یا صورتِ حال سے بھاگ رہے ہیں۔ لیکن کہا یہ جا رہا ہے کہ میر کو کوئی واقعہ "درپیش" تھا، گویا کوئی چیز میر کے آگے بھی تھی، اور وہ اُن کو اپنی طرف کھینچے لیے جا رہی تھی۔ حاتم طائی کے قصے میں کوہ ندا کی بھی یہی کیفیت تھی، کہ ایک آواز آتی تھی۔ "یا اخی! یا اخی!" اور سننے والا بے قابو ہو کر دیوار پھاند جاتا تھا۔ پہلے مصرعے میں انشائیہ (یعنی سوالیہ) انداز بھی خوب ہے۔ یہ بھی ملحوظ رکھیے کہ متکلم کوئی راہ گیر یا تماش بین ہے، میر پر جو گذرنی تھی وہ اب تک گذر چکی ہوگی۔ متکلم کو تاسف سے زیادہ تحیر ہے۔ تاسف کا محل ہم لوگوں کے لیے ہے، لیکن پورا ماحول داستانی ہے، اس لیے شعر میں اسرار زیادہ ہے، المیہ کم، بہت خوب کہا ہے۔ کولرج یاد آتا ہے:

Like one, that on a lonesome road
Doth walk in fear and dread,
And having once looked round, walks on,
And turns no more his head:
Because he knows, a frightful fiend
Doth close behind him tread.

(The Rime of the Ancient Mariner, Part VI)

(۱۳۳)

(۱۳۲۸_۱۵۳۶)

۳۶۵ ترک لباس سے میرے اسے کیا وہ رفتہ رعنائی کا — جامے کا دامن پاؤں میں اُلجھا ہاتھ آنچل اکلائی کا

رفتہ=محو
جامہ= لمبا گھیردار فراک نما لباس
اکلائی=بیل دار کپڑا

حال نہ میرا دیکھے ہے نہ کہے سے تامل ہے اُس کو — محو ہے خود آرائی کا یا بے خود ہے خود رائی کا

تامل=غور کرنا، ٹھہرنا

ظاہر میں خورشید ہوا وہ نور میں اپنے پنہاں ہے — خالی نہیں ہے حُسن سے چھپنا ایسے بھی پیدائی کا

رنگ سراپا اُس کا ہوا لے آگے دل خوں کرتی رہی — اب ہے جگر یک لخت افسردہ اس کے رنگ حنائی کا

آگے=پہلے
یک لخت=بالکل

۱۳۳/۱ ''ہاتھ آنچل'' سے مراد ہے ''ہاتھ میں آنچل''۔ ''اکلائی'' پورے عرض کا بیل دار کپڑا ہوتا ہے جس کا دوپٹہ اور کرتا وغیرہ بناتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہاں اکلائی کا دوپٹہ مراد ہے۔ پورے مصرعے میں حرکی پیکر کس قدر دل کش اور منظر کس قدر گھریلو اور واقعیت سے بھرپور ہے۔ ''جامہ'' (formal dress) کی طرح کی چیز تھی۔ جسے شادی وغیرہ خاص موقعوں پر پہنتے تھے۔ لہٰذا جامہ پہنے ہوئے لڑکی پوری جوانی پر ہے۔ تیز تیز اِدھر اُدھر آنے جانے کی وجہ سے جامے کا دامن بار بار اس کے پاؤں میں اُلجھتا ہے۔ ایک ہاتھ سے وہ اکلائی کا دوپٹہ سنبھال رہی ہے۔ گھر میں ہما ہمی کا منظر ہے۔ شادی کا سماں ہے یا سہیلیوں کی آمد آمد ہے۔ لڑکی اپنی رعنائی میں محو ہے، وہ رعنائی جو اُس کے جسم میں ہے، لیکن جسے اُس کا لباس چھپاتا بھی ہے اور ظاہر بھی کرتا ہے۔ رنگین مرصع کپڑے پہنے ہوئی لڑکی کو دیکھ کر ذہن فوراً اُس کے جسم کی طرف منتقل ہوتا ہے، اس کا احساس پرانے لوگوں کو تھا۔ میر کے کلام میں اس کی طرف اشارے عام ہیں۔ خسرو نے اس مضمون پر شاید سب سے زیادہ شوخ شعر کہا ہے:

گر جان یوسف از عدم ایں سو نیامد است
ایں تن کہ دیدمش بہ تہ پیرہن چہ بود

(اگر حضرت یوسف کی روح عدم سے اس طرف نہیں آگئی ہے تو وہ بدن جو میں نے اُس کے پیرہن کے نیچے دیکھا، کیا تھا؟)

لہٰذا ''رعنائی'' کا تعلق لڑکی کی حد تک تو اُس کے پیرہن سے ہے، لیکن متکلم کی حد تک اُس کا تعلق پیرہن اور تن تہ

پیراہن دونوں سے ہے۔ لیکن مصرع ثانی اپنی تمام تر خوب صورتی کے باوجود پوری طرح کارگر نہ ہوتا اگر پیراہن کے ذکر کے لیے زمین تیار نہ کی جاسکتی۔ میر نے کمال چابک دستی سے اپنے ''ترک لباس'' (یعنی دیوانگی اور برہنگی) کا ذکر کر کے زمین تیار کر دی ہے۔ اپنی برہنگی اور معشوق کے ملبوس ہونے میں تضاد کا لطف مزید ہے۔ اور برہنگی کے جنسی اشارے مستزاد ہیں۔ غضب کا پیچیدہ شعر ہے۔

اکلائی اور آنچل کا مضمون محمد امان نثار نے اچھا باندھا ہے، لیکن میر کی سی کوئی پیچیدگی نہیں، پیکر البتہ بہت خوب صورت ہے :

منھ نہ چھپا کر ہم سے بیٹھو آنچل میں اکلائی کے　　چھپ نہ سکے گا بادۂ گلگوں جیسے بھرا ہو شیشے میں

اس طرح کے پیکروں کے سلسلے میں ملاحظہ ہو دیوانِ دوم میں میر کا مطلع :

کیا بدن کا رنگ ہے تہ جس کی پیراہن پہ ہے　　کیا تنِ نازک ہے جاں کو بھی حسد جس تن پہ ہے

اس مطلع پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔

۱۳۳/۲ مصرع ثانی میں ''خودآرائی'' میں محو ہونا اور ''خودآرائی'' (غرور، اپنے علاوہ کسی کی بات نہ ماننا) کے اعتبار سے ''بے خود'' ہونا بہت خوب ہے۔ خودآرائی، بے خود، خودآرائی کی تجنیس بھی بہت عمدہ ہے۔ ''خودآرائی'' کا تعلق دیکھنے سے ہے اور ''خودآرائی'' کا ربط سننے سے۔ اس لیے شعر میں بہت لطیف لف ونشر بھی ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''یا'' کا لفظ مساوات کے لیے بھی ہے اور دو امکانات میں سے ایک کو اختیار کرنے کے لیے بھی۔ یعنی (۱) وہ ہمیشہ خودآرائی میں محو رہتا ہے، یعنی غرور نے اُسے بے خود کر رکھا ہے۔ (۲) یا تو وہ خودآرائی میں محو ہے، یا پھر غرور کے باعث بے خود ہے۔

۱۳۳/۳ سورج کا نور اس قدر روشن ہے کہ اُس کی ضو میں ہر چیز دکھائی دیتی ہے، لیکن خود سورج کو دیکھنا ممکن نہیں۔ گویا سورج اپنی ہی روشنی کی وجہ سے مخفی ہے۔ اسی طرح حق تعالیٰ کا جلوہ ہر طرف ہے، لیکن حق تعالیٰ خود سب کی نظر سے پنہاں ہے، یعنی وہ اپنے جلوے میں چھپا ہوا ہے۔ جلوہ حق تعالیٰ نہیں ہے۔ اس مفہوم میں یہ، شعر وحدت شہود کا مضمون بیان کرتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں وجود حق کی پنہائی کی وجہ بیان کی ہے، کہ جو وجود اس قدر پیدائی رکھتا ہو۔ (اس قدر ظاہر ہو) کہ وہ اپنی پیدائی ہی میں پنہاں ہو جائے، تو یہ ادا بھی ادائے حُسن ہے، کیوں کہ جو وجود پنہاں ہو کر اس قدر ظاہر ہو تو اُس کا ظہور کس درجہ جان لیوا ہوگا۔ علمائے فلکیات کا کہنا ہے کہ سورج کی روشنی اُس تاب کار عمل کی وجہ سے ہے، جس کے باعث اس کے معدنی عناصر افتراق یعنی Fission سے دوچار ہوتے ہیں۔ پھر افتراق کے ذریعہ ہائڈروجن گیس کے جوہروں کا امتزاج یعنی fusion عمل میں آتا ہے۔ دونوں صورتوں میں غیر معمولی توانائی لحہ بہ لحہ پیدا ہوتی رہتی ہے، اور وہی ہمیں روشنی کی شکل میں نظر آتی ہے، اس طرح اصل سورج وہ نہیں ہے جو نظر آتا ہے۔ میر کے زمانے میں ان حقائق کا علم لوگوں کو نہ تھا، لیکن ''نور میں اپنے پنہاں ہے'' کہنے والے شاعر کے تخیل نے وہ بات پہلے ہی دریافت کر لی تھی۔

۱۳۳/۴ یہ شعر دیوان پنجم کا ہے۔ معشوق کے چہرے کی گلابی سرخی گرد و پیش کی ہوا کو بھی رنگین کر دیتی ہے، یہ لطیف مضمون میر نے کئی بار بیان کیا ہے :

رنگ لیتی ہے سب ہوا اس کا اس سے باغ و بہار ہیں رہتے (دیوانِ سوم)

مزید اشعار کے لیے ملاحظہ ہو ۱۴/۱ لیکن اس شعر میں مضمون کو پھیلایا ہے اور بعض نئے پہلو بھی پیدا کیے ہیں۔
سب سے پہلے تو یہ لطیف ابہام ہے کہ ہوا نے معشوق کے رنگ سراپا کو اُڑا کر کس کا دل خون کیا، عاشق کا کہ اپنا؟ کیوں کہ مصرع میں صرف یہ کہا ہے کہ "ہوا دل خوں کرتی رہی۔" ممکن ہے کہ ہوا اپنا ہی دل خون کرتی رہی ہو۔ ہوا کا رنگین ہو جانا اُس کے دل کے خون ہو جانے پر دلالت کر سکتا ہے۔ یا پھر یہ کہ ہوا کا دل اس غم میں خون ہوا ہو کہ وہ ہزار کوشش کرے، لیکن معشوق کا سا رنگ نہیں پا سکتی۔ رہا عاشق، تو اُس کا دل اس لیے خون ہو رہا تھا کہ ہوا تو معشوق کا رنگ لے اُڑی، لیکن خود عاشق کے حصے میں کچھ نہ آیا۔ دوسرے مصرعے میں آگے کی صورتِ حال کا ذکر ہے۔ معشوق نے اب مہندی لگائی ہے۔ اُس کو دیکھ کر عاشق (یا ہوا) کا جگر اور بھی افسردہ ہوتا ہے، کہ یہ سب حُسن ہمارے حصے کا نہیں۔ دل اور جگر دونوں کی خون سے اور سرخ رنگ سے مناسبت ظاہر ہے۔ لفظ "افسردہ" بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ اس کے اصل معنی ہیں "بجھا ہوا۔" اس معنی کی بھی دل و جگر سے مناسبت ہے۔ پھر دل و جگر دونوں میں شعلۂ عشق کا سوز ہوتا ہے، اس اعتبار سے "افسردہ" مناسب تر ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جگر سے خون لے کر ہاتھ پاؤں کو حنا آلود کیا ہو، اس لیے بھی جگر کی افسردگی مناسب ہے۔ "لخت" اور "دل" اور "جگر" میں ضلع کا ربط ہے۔ اگر "رنگ حنائی" میں اضافت نہ فرض کی جائے تو مفہوم بنتا ہے "حنائی، یعنی سرخ رنگ۔" مراد یہ ہوئی کہ معشوق کا بدن سرخ لباس کی وجہ سے حنائی معلوم ہوتا ہے۔ ممکن ہے یہ سرخ لباس عروسی جوڑا ہو، اور جگر کی افسردگی کا باعث یہ ہو کہ معشوق کسی اور کا ہو رہا ہے۔ بہت خوب شعر ہے۔

(۱۳۴)

(۱۳۳۰)

خانہ آبادی ہمیں بھی دل کی یوں ہے آرزو
جیسے جلوے سے ترے گھر آرسی کا بھر گیا

۱۳۴/۱ جلوے سے گھر بھر جانے کا مضمون آتش نے میر سے مستعار لیا ہے، اور حق یہ ہے کہ استفادے کا حق ادا کر دیا ہے:

مرے آگے اُس کو فروغ ہو یہ مجال کیا ہے رقیب کی
وہ ہجوم جلوۂ یار ہے کہ چراغ خانہ کو جا نہیں

لیکن میر نے اس مضمون کو بنیاد بنا کر شعر میں کئی جہتیں رکھ دی ہیں۔ "آرسی" کے معنی "آئینہ" بھی ہیں، وہ چھوٹا سا آئینہ بھی جسے زیور میں لگاتے ہیں، اور وہ زیور بھی جس میں آئینہ لگا ہوتا ہے، دل کو آئینہ کہتے ہی ہیں۔ "آرسی" کے تمام مفاہیم میں "خانہ" کا تصور مشترک ہے۔ آئینے کو خانے (فریم، چوکھٹا) میں لگاتے ہیں، وہ زیور جس میں آئینہ لگا ہوتا ہے، انگوٹھی یا خانے کی شکل کا ہوتا ہے۔ دل کو گھر بھی کہتے ہیں۔ لہٰذا دل کی خانہ آبادی اور آرسی میں کئی طرح کی مناسبتیں ہیں۔ پھر آرسی (زیور) کا آئینہ بہت چھوٹا سا یعنی تنگ ہوتا ہے، دل کا تنگ ہونا اور دل کی تنگی ظاہر ہے۔ "گھر" کو "خانہ" اور کسی چیز کے رکھنے کی جگہ کو اُس چیز کا "خانہ" اور "گھر" بھی کہتے ہیں۔ لہٰذا "خانہ آبادی" اور "گھر" میں ایک اور مناسبت معلوم ہوئی۔ پھر، جس طرح آئینہ چھوٹا سا ہوتا ہے، لیکن اس میں معشوق کا چہرہ پورا نظر آتا ہے، اُسی طرح چھوٹے سے دل میں معشوق کا سمانا بھی ممکن ہے۔ مزید یہ کہ معشوق ہر وقت تو آرسی دیکھتا نہیں رہتا۔ کبھی دیکھتا ہے اور کبھی نہیں۔ یعنی آرسی میں معشوق کا جلوہ آتا جاتا رہتا ہے۔

شاعر کو معشوق کا اتنی تھوڑی مدت کے لیے دل میں آنا جانا بھی قبول ہے۔ دل کی خانہ آبادی کے لیے یہی بہت ہے۔ آخری بات یہ کہ معشوق کو آئینے سے لگاؤ ہوتا ہے، عاشق کے دل سے بھی ایسا ہی لگاؤ ہو جائے تو بہت ہے۔ ایک ذرا سے شعر میں اتنا بہت کہہ دینے والے شاعر کے بارے میں فراقؔ صاحب اور دوسرے نقاد "معصومیت" اور "سادگی" کی بات کرتے ہیں۔

(۱۳۵) (۱۳۳۳)

۳۷۰ عشق کی ہے بیماری ہم کو دل اپنا سب درد ہوا رنگ بدن میت کے رنگوں جیتے جی ہی پہ زرد ہوا
تب بھی نہ سر کھینچا تھا ہم نے آخر مر کر خاک ہوئے اب جو غبار ضعیف اٹھا تھا پامالی میں گرد ہوا

سر کھینچنا = سر اٹھانا، رد کرنا۔

۱۳۵/۱ سارے کے سارے دل کا "درد" بن جانا اور عشق کی "بیماری" میں مناسبت ہے۔ ہم کو عشق کی بیماری ہے میں یہ کنایہ بھی ہے کہ یہ بیماری اپنے آپ لگی ہے۔ مثلاً کہتے ہیں: "فلاں کو دق کی بیماری ہے۔" یہ بھی ملحوظ رکھیے کہ "بیماری ہے" کا روزمرہ چھوٹی موٹی بیماری کے لیے نہیں استعمال ہوتا۔ مثلاً یہ نہیں کہ "فلاں کو زکام کی بیماری ہے۔" یا "فلاں کو بدہضمی کی بیماری ہے۔"، "بیماری ہے" کا فقرہ کسی سخت مرض کے لیے، یا پھر مزمن مرض کے لیے، یا پھر کسی بات کو عمومی طرح سے کہنے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً (۱) "فلاں کو چھینک آنے کی بیماری ہے۔" (۲) "فلاں کو پیٹ کی بیماری ہے۔" (۳) "فلاں کو گٹھیا کی بیماری ہے۔" اگر "بیماری" کی جگہ "مرض" کہتے تو یہ بات حاصل نہ ہوتی۔ "میت کے رنگوں" سے مراد "لاش کی طرح" ہے، لیکن زرد رنگ سے اس کی مناسبت بھی ہے۔ "میت" کا لفظ رکھ دینے سے یہ کنایہ بھی حاصل ہو گیا کہ اس بیماری کا انجام موت ہے، بڑی کیفیت کا شعر ہے۔ لہجے میں کسی مایوس مریض کا سا انداز ہے، لیکن عشق کی بیماری کا ذکر وقار سے خالی نہیں۔ میت کے رنگ کا پیکر دیوانِ اول میں بھی استعمال کیا ہے، لیکن وہ بات نہیں آئی ہے:

دکھائی دیں گے ہم میت کے رنگوں اگر رہ جائیں گے جیتے سحر تک

دیوانِ پنجم میں بھی میت کے رنگوں کا ذکر ہے، لیکن پہلا مصرع جس میں یہ پیکر بندھا ہے، بہت سست رہ گیا ہے، البتہ مصرع ثانی عمدہ ہے:

جوش بہار عشق میں یعنی سر تا پا میں زرد ہوا جیتے جی میت کے رنگوں لوگ مجھے اب پاتے ہیں

۱۳۵/۲ "تب بھی" کہہ کر امکانات کی ایک پوری دنیا رکھ دی ہے، یعنی جب ہم کو طرح طرح سے دبایا گیا، یا ہم پر طرح طرح کے ظلم ہوئے، یا جب ہم نے بڑی سختیاں کیں، اس وقت بھی ہم نے سر نہ اٹھایا۔ سر اٹھانے سے سرکشی کرنا مراد ہو سکتا ہے۔ ("سر کھینچنا" دراصل "سر کشیدن" کا ترجمہ ہے، اور شاید صرف میر نے استعمال کیا ہے، اردو میں عام نہ ہو سکا۔) سر نہ اٹھانے سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ہم نے سر کو عاجزی سے یا لاپروائی سے جھکائے ہی رکھا، سر اٹھا کر اپنے ستم گر کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر نہ دیکھا۔ "سر کھینچنا" کے معنی "رد کرنا" لیے جائیں تو بھی یہی بات پیدا ہوتی ہے کہ ہم نے خاک ہونے یا موت کو قبول کرنے کے خیال کو کبھی بھی رد نہ کیا تھا۔ "سر کشیدن از چیزے" کے معنی ہیں کسی چیز کو قبول نہ

کرتا۔ یہ معنی بھی مناسب ہیں۔ سر جھکائے رہنے کا میلان اتنا مضبوط تھا کہ جب خاک ہوئے تو غبار بھی بہت اونچا نہ اٹھا، اور راہ گیروں یا معشوق کے پاؤں تلے روند کر پامال ہو گیا۔ دوسرے مصرعے کی تخیل خوب ہے، ورنہ پہلا مصرع اس قدر مکمل تھا کہ دوسرے کی بہ ظاہر گنجائش نہ تھی۔ اس غزل میں دو ہی شعر ہیں، لیکن دونوں بہت خوب ہیں۔

جناب ڈاکٹر عبدالرشید نے "سر کھینچنا" کے استعمال کی کئی مثالیں سترھویں اور اٹھارھویں صدی سے پیش کی ہیں۔ ان کی تلاش کی داد نہ دینا ظلم ہوگا۔ لیکن اٹھارھویں صدی کے بعد اس محاورے کی مثال نہ ملنے سے یہ بات بہ ہر حال ظاہر ہوتی ہے کہ "سر کشیدن" کا یہ لفظی ترجمہ اردو میں عام نہ ہو سکا۔

(۱۳۶)

(۱۳۳۶)

پاؤں چھاتی پہ میری رکھ چلتا یاں کبھو اس کا یوں گذارا تھا

۱۳۶/۱ دوسرے مصرعے میں الفاظ کی نشست اتنی عمدہ رکھی ہے کہ کئی معنی پیدا ہو گئے ہیں۔ (۱) ایک وقت وہ تھا کہ میں اتنا خوش نصیب تھا کہ وہ میرے سینے کو پامال کر کے گذر جاتا تھا، یعنی میرے سینے کو اس کی قدم گاہ بننے کا مبارک فخر حاصل تھا۔ (۲) وہ یہاں سے کبھی کبھی یوں گذرتا تھا کہ میرے سینے پر پاؤں رکھ کر نکل جاتا تھا۔ (۳) میں کبھی کبھی راستے میں پڑا ہوا اس کی راہ روکنے کی کوشش کرتا تھا اور وہ مجھے ٹھوکر مار کر نکل جاتا تھا۔ (۴) یہاں سے اس کا گذر اس طرح کب ہوا کہ وہ آئے اور میرے سینے کو اپنے قدم سے پامال کرے؟ (یعنی مصرع ثانی میں استفہام انکاری ہے۔) (۵) ایک زمانہ وہ تھا جب ہم وہ ایک ساتھ رہتے تھے اور وہ مجھ سے اس قدر مانوس یا بے تکلف تھا کہ اختلاط کے عالم میں میرے سینے پر پاؤں رکھ دیتا تھا۔ (۶) "تھا" بہ معنی "ہوتا" فرض کیجیے تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ کاش اس کا کبھی یہاں سے یوں گذر ہوتا کہ میرے سینے پر پاؤں رکھ کر نکل جاتا۔ "تھا" بہ معنی "ہے" اردو کا معروف روزمرہ ہے (ملاحظہ ہو غزل نمبر ۱۱۴)۔ تمنائی مفہوم میں "تھا" قدیم اردو ہے۔ (ملاحظہ ہو ۹۸/۳) مشرق و مغرب کا فرق دیکھنا ہو تو اس شعر کے سامنے بودلیئر (Baudelaire) کا ایک سانیٹ رکھیے:

اپنے بل کھاتے، مرواریدی ملبوس میں
وہ یوں محو خرام ہے جیسے رقص کر رہی ہو

لمبے لمبے سانپوں کی طرح، جو مقدس جادوگروں
کی چھڑیوں کے زیر و بم کے ساتھ لرزتے اور جھومتے ہیں

ریگستانوں کی دھندلی نیلی ریت کی طرح
انسانی دکھ درد کے احساس سے قطعی بے پروا
سمندروں کے مد و جزر کے لمبے لمبے جالوں کی طرح

وہ ایک انداز استغنا سے اپنی قامت کو کشیدہ کرتی ہے

اُس کی دمکتی ہوئی آنکھیں جادو کے جواہرات کی بنی ہیں
اور اُس کی حیرت زا، علامتی طینت میں
جہاں معصوم فرشتہ اور قدیم ابوالہول ایک دوسرے میں گم ہیں

جہاں خالص سونے، فولاد اور الماس کے سوا کچھ نہیں
ہمیشہ ہمیشہ کے لیے روشن، جیسے کوئی بے مصرف ستارہ
بانجھ عورت کی برفانی شانِ شاہانہ

ظاہر ہے کہ میں غزل کے شعر کا مقابلہ نظم سے نہیں کر رہا ہوں۔ میں صرف یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ سرد مہر یا بے التفات معشوق کے بارے میں میر کا رویہ یہ ہے کہ وہ اپنا بدن اُس کے قدموں تلے پامال ہونا سعادت اور خوش بختی سمجھتے ہیں۔ بودلیئر کا معشوق بھی محو خرام ہے، اُس کے ملبوس اور انداز خرام دونوں میں سانپوں لٹکے بل کھانے اور جھومنے کا انداز ہے۔ وہ سرد مہر بھی ہے، لیکن بودلیئر کو یہ تمنا نہیں ہوتی کہ یہ بل کھاتے جھومتے سانپ میرے بدن میں لپٹ جائیں۔ وہ اپنے معشوق کو حاصل نہیں کر سکتا تو اُسے اس بات کی بھی تمنا نہیں کہ معشوق اُسے پامال ہی کر دے، بودلیئر کا رویہ مشرقی طبائع کو پسند نہ آئے گا۔ اس کے برخلاف میر کا وطیرہ خالص مشرقی ہے، کیوں کہ مشرقی (اور خاص کر ہنداسلامی) شاعری میں معشوق اور خدا میں بہت کم فرق ہے۔ خدا کے بارے میں جو باتیں کہی جاتی ہیں، اُن میں اکثر کو بجنسہٖ، اور بعض کو محض تاکید یعنی emphasis یا زاویے کی ذرا سی تبدیلی کے ساتھ معشوق کے لیے بھی کہا جاتا ہے۔ داغ نے اس نکتے کو بڑی خوبی سے واضح کیا ہے:

بُت خدا ہیں مگر انصاف نہ کرنے والے ہے وہی قہر وہی جبر وہی کبر و غرور

علاوہ بریں، مشرقی مزاج میں مغرب سے زیادہ خود سپردگی اور انکار خودی ہے، میر اور بودلیئر کے زیر بحث اشعار کو ذہن میں رکھیں تو اس نکتے پر مزید بحث کی ضرورت نہیں رہتی۔ لیکن یہ ضرور دیکھیے کہ کیفیت دونوں کے کلام میں ہے، لیکن بالکل الگ الگ طرح کی۔ ابہام بھی دونوں کے یہاں ہے، لیکن میر کا ابہام سادہ لفظوں میں امکانات رکھ دینے کی وجہ سے ہے، اور بودلیئر کا ابہام اُس کے زرق برق استعاروں اور پیکروں کی وجہ سے ہے۔ شدت احساس اس قدر ہے کہ رنگا رنگ پیکروں کے علاوہ کسی طرح اس کا اظہار ممکن نہیں۔ میر کے یہاں بھی یہ صورت کبھی کبھی نظر آتی ہے، غالب کے یہاں اکثر۔

(۱۳۷) (۱۳۳۷)

خوب کیا جو اہلِ کرم کے جود کا کچھ نہ خیال کیا ہم جو فقیر ہوئے تو ہم نے پہلے ترک سوال کیا
رونّد کے جور سے ان نے ہم کو پاؤں حنائی اپنے کیے خون ہمارا بسمل گہ میں کن رنگوں پامال کیا

۲۷۵ نکلے ہے گر گھاس جلی بھی خاک سے الفت کشتوں کی یہ بالیدہ سپہر پھرے ہے گویا ان نے نہال کیا

بالیدہ = سر اٹھائے ہوئے، مغرور۔

میر سدا بے حال رہو ہو صبر و وفا سب کرتے ہیں تم نے عشق کیا سو صاحب کیا یہ اپنا حال کیا

۱۳۷/۱ الفاظ کی نشست ایسی رکھی ہے کہ ایک لمحے کو خیال گذرتا ہے کو کلام مربوط نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ مصرع اولیٰ کی حیثیت مصرع ثانی پر زیرِ لب رائے زنی کی ہے۔ فقیری اختیار کرنے کا مطلب ہے ترک علائق کرنا۔ لیکن فقیر کبھی کبھی سوال بھی کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ (بل کہ عام محاورے میں "فقیر" کے معنی ہی "بھکاری" ہیں۔) ہم نے جو ترکِ علائق پر کمر باندھی تو سب سے پہلے سوال ہی کو ترک کیا۔ اچھا ہی کیا کہ فیاض اور سخی لوگوں کی سخاوت کو خاطر میں نہ لائے۔ یعنی ہم نے خدا کے علاوہ کسی اور کی سخاوت کو نگاہ میں نہ رکھا۔ لیکن سوال ترک کرنے کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ہم نے خدا کے سامنے بھی ہاتھ نہ پھیلایا۔ دنیا کے اہلِ کرم کے سامنے ہاتھ نہ پھیلانے کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ اُن کے پاس ہمیں دینے کے لیے کچھ نہ تھا، جس چیز کی تلاش میں ہم نے فقیری لی تھی، وہ اُن کے پاس تھی ہی نہیں۔ یا پھر یہ کہ ترک علائق کا مفہوم ہم نے یہ رکھا کہ ہر چیز کو ترک کیا جائے، کسی کا بھی احسان قبول نہ کیا جائے۔ اب سوال یہ ہے کہ یہ شعر کس موقعے پر کہا گیا ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ (۱) دوسرے فقیروں کو دنیا کے اہلِ کرم کے ہاتھوں خوار ہوتے دیکھ کر۔ (۲) یہ دیکھ کر کہ جو سوالی ہیں وہ صحیح معنی میں ترکِ دنیا کا حق نہیں ادا کر سکتے، کیوں کہ مانگنے والے کو نہ ملے تو وہ پانے کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے، اور اگر ملے تو اُسے مزید کی تمنا رہتی ہے۔ (۳) زندگی کے آخری لمحے میں، جب انسان گذشتہ دنوں کا محاسبہ کرتا ہے، شعر میں ایک لطف یہ بھی ہے کہ اہلِ کرم اور اُن کے جود کے وجود سے انکار نہیں کیا ہے، بس یہ کہا ہے کہ ہم نے ان باتوں کو کچھ اہمیت نہ دی۔

۱۳۷/۲ خون کے لیے "کن رنگوں" بہت خوب ہے۔ شعر میں نکتہ یہ ہے کہ قتل کیے جانے پر کوئی شکایت نہیں ہے۔ بل کہ صرف اس بات کی شکایت ہے کہ ہمارے خون کو روند کر پامال کیا۔ "بسمل گہ" کے لفظ میں یہ اشارہ موجود ہے کہ وہاں اور لوگ بھی قتل ہوئے ہوں گے۔ یعنی میرے خون کو ہی بہ طور خاص روندا، مجھے ہی اس طرح ذلیل کرنے کے قابل سمجھا۔ خون کے روندے جانے کا احساس اتنا شدید ہے کہ معلوم ہوتا ہے ہم زندہ ہی روند ڈالے گئے، اسی لیے مصرع اولیٰ میں خود اپنے پامال کیے جانے کا ذکر ہے۔ یہ شعر میر کے یہاں اپنے مضمون کا ایک ہے، کیوں کہ عام طور پر وہ اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ انھیں دوسروں سے الگ، اور "امتیاز" کے ساتھ قتل کیا جائے۔ (یعنی جس طرح اس شعر میں ہے، کہ قتل کیا اور پھر بہ طور خاص پاؤں تلے روند ڈالا۔) بعض شعروں میں اس بات پر شکوہ ہے کہ ہمیں الگ سے نہ مارا بل کہ دوسروں کے ساتھ ہی کشتہ کیا، اس طرح غیروں میں ہمیں "سان" دیا:

ہم وے ہیں حسن کے خوں سے تری راہ سب ہے گل مت کر خراب ہم کو تو اوروں میں سان کر (دیوان اوّل)

سان مارا اور کشتوں میں مرے کشتے کو بھی اس کشندے لڑکے نے بے امتیازی خوب کی (دیوان ششم)

ممکن ہے اس شعر میں بھی شکایت اس وجہ سے ہو کہ خون کو پامال کرنے کا نتیجہ بہ ہر حال یہ ہے کہ میرا خون اور لاش اوروں میں سن گئے اور کوئی امتیاز نہ رہا، لیکن خون کو پاؤں کی حنا کے طور پر استعمال کرنا خود ہی بہت بڑا امتیاز ہے۔ لہٰذا

یا تو میر کو یہ امتیاز بھی اس بے امتیازی کے صلے میں گوارا نہیں کہ اُن کا لاشہ اوروں میں سَن جائے، یا پھر یہ شعر کسی ذاتی حادثے کی طرف اشارہ کرتا ہے، یعنی ممکن ہے اس شعر میں میرؔ نے لکھنؤ اور اہلِ لکھنؤ کی شکایت کی ہو کہ انھوں نے میری خاطر خواہ قدر نہ کی۔ اس صورت میں یہ شعر تمثیلی ہو جاتا ہے اور میر کے خون سے معشوق کے پاؤں حنائی ہونے سے مراد یہ ہو سکتی ہے کہ آصف الدولہ یا سعادت علی خاں کے دربار کی زینت تو میر کی وجہ سے ہو گئی، لیکن خود میرؔ کی کوئی قدر وہاں نہ ہوئی۔ کاظم علی خان نے اپنے ایک مضمون میں دعوا کیا ہے کہ میرؔ کو لکھنؤ سے کوئی شکایت نہ تھی۔ اُن کا کہنا ہے کہ میر جب دربار اَودھ سے منسلک ہو گئے تو انھیں وہ عزت و آرام ملا جو پہلے کبھی کہیں نصیب نہ ہوا تھا۔ کاظم علی خاں کا مزید کہنا ہے کہ آصف الدولہ کی وفات کے بعد کوئی چار برس تک میر کی تنخواہ بند رہی اور ۱۲۱۶ھ مطابق ۱۸۰۱ء میں انشا کی کوشش سے دوبارہ جاری ہوئی۔ لہٰذا لکھنؤ کے بارے میں اگر میرؔ کے کوئی شکایتی شعر ہیں تو وہ بس اُسی زمانے کے ہیں۔ اس نظریے کی رو سے کاظم علی خاں، صفدر آہ کے ہم نوا ہیں کہ ''شکار نامے'' کے وہ مشہور شعر جن میں میرؔ نے متاعِ سخن پھیر کر لے چلنے اور ''بہت لکھنؤ میں رہے گھر چلو'' والی بات کی ہے، وہ الحاقی ہیں، کاظم علی خاں کہتے ہیں کہ دیوانِ چہارم کے چند شعروں کے علاوہ کلامِ میر میں لکھنؤ کی کوئی شکایت نہیں، لہٰذا یہ بات ثابت ہے کہ لکھنؤ میں میر بہت آرام سے رہے، مجھے یہ ماننے میں کوئی تامل نہیں کہ لکھنؤ میں میر کو بہت عزت و آرام ملا، لیکن اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ وہ لکھنؤ میں خوش بھی رہے۔ شکار نامے کے اشعار کو الحاقی ہی مان لیا جائے تو بھی یہ بات ثابت نہیں ہوتی کہ دیوانِ چہارم سے باہر میرؔ نے لکھنؤ کی کوئی بُرائی نہیں کی ہے۔ شعر زیرِ بحث کو تمثیلی اور لکھنؤ کے شکوے پر مبنی نہ بھی فرض کیا جائے تو مندرجہ ذیل اشعار کی روشنی میں کاظم علی خاں کا دعوا باطل ہو جاتا ہے کہ دیوانِ چہارم کے ان شعروں کے علاوہ جو تنخواہ بندی کے زمانے کے ہیں، میرؔ نے لکھنؤ کی شکایت نہیں کی ہے :

گو لکھنؤ ویراں ہوا ہم اور آبادی میں جا　　مقسوم اپنا لائیں گے خلق خدا ملک خدا　　(دیوانِ پنجم)

آباد اُجڑا لکھنؤ چغدوں سے اب ہوا　　مشکل ہے اس خرابے میں آدم کی بود و باش　　(دیوانِ پنجم)

یہ دونوں شعر دیوانِ پنجم کے ہیں جو ۱۸۰۳ء تک تیار ہو چکا تھا۔ کاظم علی خاں دیوانِ پنجم کو ۱۷۹۸ء کے آس پاس کا قرار دیتے ہیں۔ اگر یہ صحیح ہے تو اغلب یہ ہے کہ اگر دونوں نہیں تو ایک شعر یقیناً آصف الدولہ کے زمانے کا، اور ایک سعادت علی خاں کے دور کا ہوگا۔ دیوانِ پنجم کا مندرجہ ذیل شعر تو واضح طور پر آصف الدولہ اور وزیر علی خاں اور مبہم طور پر ان دونوں کے ساتھ سعادت علی خاں کا بھی شاکی ہے :

خالی پڑا ہے خانۂ دولت وزیر کا　　باور نہیں تو آصف آصف پکار دیکھ

چوں کہ وزیر علی خاں نے بہت کم دن حکومت کی، اس لیے قوی امکان یہ ہے کہ یہ شعر آصف الدولہ اور سعادت علی خاں کے حوالے سے ہیں۔ خود دیوانِ چہارم کا بڑا حصہ (بل کہ ممکن ہے کہ پورا دیوان) آصف الدولہ کے عہد کا ہے۔ لہٰذا کاظم علی خاں کا یہ دعوا بھی درست نہیں کہ دیوانِ چہارم میں لکھنؤ کی شکایت پر مبنی اشعار آصف الدولہ کی موت کے بعد کے ہیں۔ مثلاً یہ شعر لکھنؤ آنے کے تھوڑے ہی عرصے بعد کا معلوم ہوتا ہے :

میر کو سرگشتگی نے بے دل و حیراں کیا　　لکھنؤ دلی سے آیا یاں بھی رہتا ہے اداس

ان حقائق کی روشنی میں اس بات کا خاصا امکان نظر آتا ہے کہ شعر زیر بحث تمثیلی رنگ کا ہو اور تمثیل کے پردے میں لکھنؤ کا شکوہ مقصود ہو۔ مزید ملاحظہ ہو ۲۱۱/۳۔

۱۳۷/۳ ''گھاس'' کی مناسبت سے ''بالیدہ'' (بہ معنی ''اگا ہوا'') اور ''نہال'' (بہ معنی ''درخت'') بہت خوب ہیں۔ شعر کا طنزیہ مضمون اور اس کے اظہار کا انداز جس میں ایک گھریلو شخص کے طعنے کا سا رنگ ہے، دل چسپ ہیں، فرق صرف یہ ہے کہ بولنے کا انداز گھریلو شخص کا ہے، لیکن بات شاعری میں کہی ہے، محبت کے مارے ہوؤں کی قبر یا مٹی سے جلی ہوئی گھاس اگنے کا تصور تو خوب ہے ہی، ''الفت کشتوں'' کی ترکیب بھی کس قدر عمدہ ہے، افسوس کہ بعد کے لوگوں نے اس طرح کے بدیع فقروں کو متروک قرار دے دیا۔ آسمان بلند ہوتا ہی ہے، اس لیے یہ کہنا کہ وہ تن کر، سر اٹھا کر چلتا ہے، گویا اس نے احسان کیا ہے اور الفت کشتوں کو خوش کر دیا ہے، اچھی تعلیل ہے۔ ''جلی'' اور ''خاک'' کی رعایت بھی نظر میں رکھیے۔

۱۳۷/۴ کیفیت کا شعر ہو تو ایسا ہو۔ گفت گو کا لہجہ بھی کس قدر برجستہ اور بولی کی فطری دھن سے کتنا قریب ہے، پھر یہ اشارہ بھی بہت خوب ہے کہ عشق اور عشق میں وفا تو سب کرتے ہیں، میر کا روگ معمولی عشق نہیں ہے، جو عنوان شباب کا خاصہ ہوتا ہے۔ ''بے حال رہنا'' کے اعتبار سے ''کیا یہ اپنا حال کیا'' بھی بہت برجستہ ہے۔ حسرت موہانی نے اس شعر سے براہ راست استفادہ کیا ہے:

عشق بتاں کو جی کا جنجال کر لیا ہے　　آخر یہ مَیں نے اپنا کیا حال کر لیا ہے

''جی کا جنجال کرنا'' اور ''سدا بے حال رہنا'' کا فرق ظاہر ہے۔ پھر، میر کے شعر میں تخاطب کا کمال ہے، حسرت خود سے مخاطب ہیں اور جھنجھلاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ بزرگوں نے ٹھیک کہا ہے کہ نقل را عقل باید۔

(۱۳۸)

(۱۳۴۱)

دل کو کہیں لگنے دو میر ے کیا کیا رنگ دکھاؤں گا　　چہرے سے خوں ناب ملوں گا پھولوں سے گل کھاؤں گا

عہد کیے جاؤں ہوں اب کی آخر مجھ کو غیرت ہے　　تو بھی منانے آوے گا تو ساتھ نہ تیرے جاؤں گا

جھک کے سلام کسو کو کرنا سجدہ ہی ہو جاتا ہے　　سر جاوے گو اس میں میرا سر نہ فرو میں لاؤں گا

۲۸۰ سر ہی سے سرداد یہ سب ہے ہجر کی اس کے کلفت میں　　سر کو کاٹ کے ہاتھ پہ رکھے آپھی ملنے جاؤں گا

دل کے تئیں اس راہ میں کھو افسوس کناں اب پھرتا ہوں　　یعنی رفیق شفیق پھر ایسے میر کہاں میں پاؤں گا

گل کھانا = خود کو داغنا۔
سرداد = شعر و شاعری، افسانہ، فضول باتیں

۱۳۸/۱ پرانے زمانے میں دستور تھا کہ اپنے عشق کو صادق ثابت کرنے کے لیے یا بانکپن کے اظہار، یا خود کو تکلیف کے احساس سے ماورا ثابت کرنے کے لیے ہاتھ یا زانو کو گرم لوہے یا فلیتے سے داغتے تھے۔ کبھی کبھی جنون کا علاج بھی مریض کو لوہے سے داغ کر کیا جاتا تھا۔ میر نے خود کو داغنے کے مضمون پر کئی شعر کہے ہیں۔ ملاحظہ ہو ۶/۳ بانکوں شہدوں کے خود کو

داغنے کا ذکر داستانِ امیر حمزہ دفتر دوم کی داستان "کوچک باختر" مصنفہ: شیخ تصدق حسین میں ان کراہیت انگیز لیکن محاکاتی الفاظ میں ملتا ہے: "کہیں دو چار ننگے لچے اپنی اپنی چادروں کو پھاڑے، موٹے موٹے فلیتے بنائے اور جلائے، ہاتھوں اور زانو پر رکھے گل کھاتے۔ تعفن اور چراہن گوشت کے جلنے کی چار طرف پھیلی ہوئی ہے۔" (صفحہ ۲۲۴) داستان کے اقتباس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ خود کو داغنے کے عمل کا اصطلاحی نام ہی "گل کھانا" تھا۔ بہر حال، اب شعر پر غور کیجیے۔ متکلم اس قدر ناکردہ کار اور سادہ لوح ہے کہ اُسے نہ صرف یہ تمنا ہے کہ اُس کا دل کہیں لگے، بل کہ اُس کو یہ خوش فہمی بھی ہے کہ دل کا لگنا کوئی کھیل ہے، کوئی عام بات ہے، لیکن اس کے برخلاف اُس کے منصوبے کھیل تفریح کی قسم کے نہیں ہیں۔ اُسے چہرے پر خون ملنے اور پھولوں کی سرخی سے خود کو داغنے (یا پھولوں کی طرح کے سرخ داغ اپنے جسم پر داغنے) کا ارمان بھی ہے۔ لہٰذا یا تو وہ ان چیزوں کی صعوبت اور تکلیف سے واقف نہیں ہے، اور اُن کو بھی کھیل ہی سمجھتا ہے، یا پھر اسے مرتبۂ عاشقی حاصل کرنے کا اتنا شوق ہے کہ وہ عشق کی صعوبات و شدائد کو بڑے ذوق و شوق سے قبول کرتا ہے۔ "رنگ دکھاؤں گا" کے اعتبار سے "خوں ناب ملنا" اور "پھولوں سے گل کھانا" اور خود "پھولوں" کے اعتبار سے "گل کھاؤں گا" عمدہ رعایتیں ہیں۔ شعر بھی عجیب و غریب کہا ہے، عشق کے بارے میں اتنی سادہ لوحی یا اس درجہ اشتیاق کا مضمون اور کہیں نظر سے نہیں گذرا۔ مرزا محمد تقی ہوس نے کوشش کی، لیکن صرف یہ کہہ کر رہ گئے کہ اگر شوق اس درجہ رہا تو ہم بھی کہیں مبتلا ہوں گے:

گر یہی شوق خیال مہ وشاں ہے اے ہوس   رفتہ رفتہ ہم کسی کے مبتلا ہو جائیں گے

یہ شعر پڑھ کر خفیف سی مسکراہٹ پیدا ہوتی ہے۔ میر کا شعر پڑھ کر ڈر لگتا ہے، گمان ہوتا ہے کہ متکلم کو جنون کے پہلے ہی جنون ہو گیا۔

۱۳۸/۲ شعر میں بلاغت یہ ہے کہ وہ بات، جس کی بنا پر ناراض ہو کر جا رہے ہیں۔ اُس کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے، کنایے ایسے رکھ دیے ہیں کہ معلوم ہو جاتا ہے بزم میں معشوق نے یا رقیب نے، یا دربار پر دربان نے بدسلوکی یا توہین کی ہے۔ اور شاید یہ پہلا واقعہ نہیں ہے۔ "آخر" کا لفظ بہت معنی خیز ہے۔ اسی مضمون کو دیوانِ چہارم ہی میں ذرا بدل کر بیان کیا ہے:

در پر سے ترے اب کے جاؤں گا تو جاؤں گا   یاں پھر اگر آؤں گا سیّد نہ کہاؤں گا

در کی تخصیص کر کے بات کو ذرا ہلکا کر دیا ہے، لیکن اپنے سیّد ہونے پر طنطنہ خوب ہے۔ جرأت نے مضمون کو عامیانہ سطح پر برتا ہے:

آج اس طرح سے جھڑکا کہ پھر اُس سے جا کر   کچھ بھی غیرت ہو جو دل کو تو نہ زنہار ملے

۱۳۸/۳ نکتہ یہ ہے کہ سر کٹتا ہے تو نیچا ہو ہی جاتا ہے، لہٰذا سر نیچا نہ کرنے کا دعوا آپ ہی آپ شکست ہو جاتا ہے۔ شعر کا ابہام بھی خوب ہے، یہ واضح نہیں کیا کہ جھک کے سلام کرنے کا تقاضا معشوق کی طرف سے ہے یا مربی کی طرف سے یا شیخ شہر کی طرف سے۔ "سجدہ ہی ہو جاتا ہے" سے واضح ہوا کہ متکلم دیوانہ نہیں ہے، بل کہ ہوشیار اور شریعت کے تقاضوں سے واقف ہے، میر بعض وقت بڑی ہوشیاری اور خردمندی کی باتیں کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں معرکے کا شعر ہے:

ہم مست بھی ہو دیکھا آخر مزا نہیں ہے   ہشیاری کے برابر کوئی نشہ نہیں ہے   (دیوانِ دوم)

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔

۱۳۸ آسی، اور غالباً اُن کے تتبع میں کلب علی خاں فائق نے "سرواہ" لکھا ہے، آسی نے اس کے معنی "دردسر" بتائے ہیں، لیکن یہ لفظ مجھے کسی لغت میں تنہا نہیں ملا، ایک کہاوت ضرور ہے: "سرے سرواہا ہے" یا "سرے سرواہ ہے۔" لیکن اس کے معنی کا "دردسر" سے کوئی تعلق نہیں۔ فارسی میں "سروا" اور "سرواذ" ضرور ہے۔ ("برہانِ قاطع" اور اسٹائنگاس۔) "سرواذ" کے جو معنی ان لغات نے بیان کیے ہیں وہ بہت مناسب بھی ہیں، اگر چہ "دردسر" والے معنی کی طرح ان کی معنویت فوری طور پر ظاہر نہیں ہوتی۔ سر میں سودا ہے اور اُس کی بنا پر ہجر کی کلفت ہے، اس کلفت کے نتیجے میں سر میں شعر و شاعری، افسانہ و افسوں، بل کہ فضول لغو باتیں پیدا ہوتی ہیں۔ یعنی شاعری دراصل سر میں پیدا ہوتی ہے، اور چوں کہ ہجر کی کلفت سر میں بہت ہے اس لیے ہم مسلسل اس یاوہ گوئی پر مجبور ہیں۔ اپنی بات کہہ کہہ کر تنگ آگئے ہیں، اب سوچا ہے کہ نہ سر ہوگا نہ یہ لفظی نامہ و پیام ہوں گے، سر کاٹ کر ہاتھ پر رکھ لوں گا اور خود ملنے جاؤں گا اور جو کرنا دھرنا ہوگا وہیں جا کر کر گذروں گا۔ اگر "دردسر" کے معنی لیے جائیں تو آپ ہی ملنے جانے کا کوئی مفہوم نہیں نکلتا۔ نکتہ تو یہی ہے کہ اب تک تو شعر و شاعری اور یاوہ گوئی معشوق تک بھجواتے تھے، اُس سے کچھ نتیجہ نہ نکلا، لیکن جب تک سر ہے، تب تک شعر گوئی بھی جاری رہے گی، اس لیے سر کاٹ دوں گا اور خود جا کر جو بھگت سکوں گا بھگتوں گا۔ خوب شعر کہا ہے۔ دوسرے مصرعے میں تنگ آمد بہ جنگ آمد کی کیفیت ہے، لیکن یہ جنگ خود اپنے اُوپر ہے، اس لیے خاصی بھیانک ہے، "سر کاٹ کے ہاتھ پر رکھے" سے جان ہتھیلی پر رکھ کر لے جانے کا تصور بھی پیدا ہوتا ہے۔ سرمد کی شہادت کے بارے میں ایک واقعہ مشہور ہے، اُس کی طرف بھی ذہن منتقل ہوتا ہے، کہا جاتا ہے کہ جب سرمد کو قتل کیا جانے لگا تو اُنھوں نے یہ شعر پڑھا:

سر جدا کرد از تنم شوقے کہ بایا یار بود
قصہ کوتہ گشت ورنہ دردِ سر بسیار بود

(وہ شوق، جو کہ ہمارا یار تھا، اس نے ہمارے تن سے ہمارا سر جدا کر دیا۔ چلو قصہ کوتاہ ہوا ورنہ دردِ سر بہت تھا۔)

کہتے ہیں کہ سر کٹنے کے بعد سرمد اپنا سر ہاتھوں میں اُٹھائے اُٹھائے جامع مسجد کی سیڑھیوں سے اُتر کر بازار کی طرف چلے۔ لوگوں میں ایک تہلکہ مچ گیا۔ پھر عدم سے اُن کے مرشد کی صدا آئی کہ "سرمد یہ کیا کرتے ہو؟" تب اُن کا سر اُن کے ہاتھوں سے چھوٹ گیا اور وہ خود زمین پر گر پڑے۔ کہا جاتا ہے کہ جامع مسجد کی سیڑھیوں کے نیچے جہاں وہ دفن ہیں، وہ وہی جگہ ہے جہاں وہ گرے تھے۔ واقعہ سچ ہو یا نہ ہو، لیکن اس کے ڈرامائی تاثر میں کلام نہیں ہو سکتا۔ میر کا مصرع بھی اسی واقعے کی طرح ڈرامائی ہے، عجب نہیں کہ مصرع کہتے وقت میر کے ذہن میں شہادت سرمد کی یہ روایت رہی ہو۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ میر نے واقعی "سرواہ" لکھا ہو، لیکن یہ قرینِ قیاس نہیں کہ اس سے اُنھوں نے "دردسر" مراد لیا ہو۔ دیوانِ سوم کا شعر ہے:

نہ افسر ہے نے دردِ سر نے کلہ
کہ یاں جیسا سر دیسا سرواہ ہے

"سرے سرواہا" یا "سرے سرواہا" کے معنی بیان کیے گئے ہیں: سارا ساز و سامان سردار کی وجہ سے ہوتا ہے۔

مثلاً اگر مالک ہے تو نوکر بھی ہیں، خاوند ہے تو بیوی بھی ہے، پگڑی اگر ہے تو سر کی وجہ سے ہے، وغیرہ۔ ممکن ہے "سرواہ" کے معنی "پگڑی" ہوتے ہوں، جیسا کہ پلیٹس اور "آصفیہ" سے مترشح ہوتا ہے، لیکن یہ مفرد لفظ ان لغات میں نہیں ہے۔
بہرحال، دیوانِ سوم کے شعر کی حد تک تو "سرواہ" بہ معنی "سازوسامان"، "انتظام" وغیرہ فرض کرنا پڑے گا، کیوں کہ اس شعر میں یہ معنی برمحل لگتے ہیں، اور کہاوت بھی کم وبیش پوری نظم ہو گئی ہے، اور قافیے بھی "گاہ"، "راہ" وغیرہ ہیں، "نوراللغات" میں "سرواہ" نہیں، لیکن "سراہا" بہ معنی "سروسامان" درج ہے، لیکن شعر زیر بحث میں "سرواہ" بہ معنی "سازوسامان" وغیرہ فرض کرنے کی کوئی وجہ نہیں۔ لہٰذا یہاں میں "سرواؤ" کو ترجیح دیتا ہوں۔ اسے فارسی لفظ مان کر شعر کے جو معنی سمجھ میں آتے ہیں وہ "سرواہ" کے ذریعہ پیدا ہونے والے معنی سے بہ درجہا بہتر بھی ہیں۔ میر کو نامانوس عربی فارسی الفاظ استعمال کرنے کا بہت شوق تھا، یہ ہم دیکھ چکے ہیں۔ ہم یہ بھی دیکھ چکے ہیں کہ اُنھوں نے ان الفاظ کو ہمیشہ صحیح معنی میں استعمال کیا ہے، اس لیے کوئی وجہ نہیں کہ ہم یہ فرض کریں کہ شعر زیر بحث میں میر نے "سرواہ" لکھا ہے اور اس کے معنی غلط لیے ہیں۔

۱۳۸/۵ یہ شعر بھی غیر معمولی کیفیت کا حامل ہے، دل کو الگ سے ایک رفیق شفیق شخص فرض کر کے اُس کے جانے کا ماتم کرنا، اور معشوق کی تلاش کے بجائے دل کی تلاش کرنا بالکل نیا مضمون ہے۔ "اس راہ" کی تخصیص نہ کرنے کی وجہ سے بلاغت بڑھ گئی ہے، یہ راہِ عشق بھی ہو سکتی ہے، معشوق کی گلی بھی ہو سکتی ہے، راہِ بیاباں بھی ہو سکتی ہے۔ "دل چھوڑ دینا" کے معنی "ہمت ہار جانا" ہیں، لہٰذا ممکن ہے کہ راہِ بیاباں میں ہمت ہار کر جی چھوٹ گیا ہو۔ "پھرتا ہوں" بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ اس میں بے مدعا آوارہ پھرنے کا تصور ہے، اور اس بات کا بھی، کہ اب سمجھ میں نہیں آ رہا ہے کہ اگلا اقدام کیا ہو۔ اس مضمون کو دیوانِ دوّم میں دوبارہ بیان کیا ہے، لیکن وہ کیفیت حاصل نہ ہوئی، شاعر نے ستر بہتر کی عمر میں وہ کر لیا جو اُس سے جوانی میں نہ بن پڑا تھا۔ دیوانِ دوّم کے شعر ہیں:

خاک یاں چھانتے ہی کیوں نہ پھرو دل کے لیے | ایسا پہنچے ہے بہم پھر کوئی غم خوار کہاں
رہا تھا خوں تئیں ہم رہ سو آپھی خون ہے حیف | رفیق تجھ سا ملے گا کہاں ولا مجھ کو

"دل" کے ساتھ "ایسے" کا لفظ بڑا با محاورہ ہے۔ گذرے ہوئے یا ساتھ چھٹے ہوئے شخص کے بارے میں کہتے ہیں "اب ایسے لوگ / دوست / مہرباں کہاں ملیں گے؟" یعنی ایسے لوگ جیسا کہ وہ شخص تھا جس کے بارے میں بات ہو رہی ہے، یا پھر "اس جیسے" "لوگ"۔ اگر "رفیق شفیق پھر ایسا" کہتے تو محاورے کی خوب صورتی نہ پیدا ہوتی۔

(۱۳۹) (۱۳۴۲)

مرے سر سے میرا ہی دیوان مارا | قیامت کو جرمانۂ شاعری پر

۱۳۹/۱ یہ شعر مزاح اسود (black humour) کی اعلا مثال ہے۔ پھر اس مزاح کا ہدف شاعر خود بھی ہے اور کارکنانِ قضا و قدر بھی ہیں جو میدانِ قیامت میں لوگوں کا حساب کتاب کریں گے۔ قرآن میں ہے کہ حشر کے دن جب لوگ مواخذے

کے لیے داورِ محشر کے سامنے ہوں گے تو سب پر اس قدر رعب و ہیبت طاری ہوگی کہ لوگ پرے کے پرے باندھ کر کھڑے ہوں گے اور کسی کو یارائے کلام نہ ہوگا، اِلّا وہ جسے خدا خود اِذنِ لب کشائی دے۔ غور کیجیے بھلا کہاں وہ منظر اور کہاں یہ کہ غریب شاعر کے سر پر اُسی کے اشعار کا پشتارہ دے مارا، کہ لے تیری بکواس کی یہی جزا ہے! شاعر تو شعر کہتا ہے لوگوں پر اسرار و معارف ظاہر کرنے کو، اور دنیا والوں کے احساسِ جمال و جذبۂ مسرت کو بیدار کرنے کے لیے، جیسا کہ میر نے خود کہا ہے :

عجب ہوتے ہیں شاعر بھی مَیں اُس فرقے کا عاشق ہوں کہ بے دھڑکے بھری مجلس میں یہ اسرار کہتے ہیں (دیوانِ اوّل)

اور یہاں یہ ہے کہ شعر گوئی کو جرم قرار دیا جا رہا ہے، لیکن اس حقارت سے، کہ کوئی سزا بھی نہیں تجویز کی، صرف دیوان سر پہ پٹک دیا۔ رسکن (John Ruskin) نے جب مشہور مصور وسلر (J.M. Whistler) کی تصویروں پر سخت اور تمسخرانہ نکتہ چینی کی تو وسلر نے اس پر ازالۂ حیثیت عرفی کا دعوا دائر کر دیا۔ وسلر مقدمہ جیت تو گیا، لیکن عدالت نے اُس کے حق میں صرف ایک فارونگ (جو سب سے چھوٹا انگریزی سکہ تھا اور جس کی اُس زمانے میں بھی کوئی قیمت نہ تھی) ہرجانے کا حکم دیا۔ گویا عدالت نے رسکن کو مجرم تو ٹھہرایا، لیکن وسلر کی حیثیت اُس کی نگاہ میں اس سے زیادہ نہ تھی کہ اس کو حقیر ترین ہرجانہ دیا جائے۔ اسی طرح، کلیاتِ میر کا مصنف گناہ گار تو قرار دیا گیا، لیکن ایک بہت حقیر اور کم ترین گناہ گار۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کلامِ میر سے داورِ حشر کو اتنی جھنجھلاہٹ ہوئی ہو کہ بجائے سزا دینے کے دیوان ہی سر پر پٹکنے کا حکم دے دیا ہو، یا پھر منصفِ ازلی کا منشا یہ رہا ہو کہ میاں تم نے تو ہم سے جگہ جگہ اپنے کلام میں گستاخی کی ہے، لیکن ہماری نظر میں تمھاری گستاخیوں کی کوئی وقعت نہیں۔ میر نے چالاکی یہ بھی کی ہے کہ خود کو کسی بڑی سزا کا مستوجب نہیں بیان کیا ہے۔ دیوان سر سے دے مارا اور چھٹی کر دی۔ لیکن اس چالاکی میں بھی ایک طنزیہ حزن ہے، یعنی کاش میرے دیوان کو کسی سنجیدہ مواخذے کا ہی مستحق قرار دیا گیا ہوتا۔ شاعری کو اتنا غیر اہم نہ ہونا چاہیے تھا۔ دنیا میں تو انھیں شکایت تھی ہی کہ :

شعر میرے ہیں سب خواص پسند پر مجھے گفت گو عوام سے ہے (دیوانِ دوم)

معلوم ہوا عقبیٰ میں بھی کوئی خواص نہیں جو میرے اشعار کو سنجیدگی سے پڑھیں۔ غیر معمولی شعر ہے، اور ایسا شعر ہے کہ جو شخص اُردو شاعری سے کما حقہ واقف ہوگا، وہ کہہ اُٹھے گا کہ اس انداز سے اس مضمون کا شعر میر ہی کہہ سکتے تھے۔ دیوانِ اوّل میں بھی ایک شعر اسی طرح کا کہا ہے :

گفت گو ناقصوں سے ہے ورنہ
میر جی بھی کمال رکھتے ہیں

(۱۴۰)

(۱۳۵۰)

تھا محبت سے کبھو ہم میں کبھو یہ غم میں تھا
دل کا ہنگامہ قیامت خاک کے عالم میں تھا
کیا ہوا پہلو سے دل کیا جانوں کیا جانوں ہوں مَیں
ایک قطرہ خوں جھمکتا صبح چشمِ نم میں تھا

خاک کا عالم = دنیا
کیا جانوں = تمھا کوئی کیا جانے

۳۸۵ میر گذرے دونوں یاں عید و محرم ایک سے یعنی دس دن جینے کے میں اپنے ہی ماتم میں تھا

۱۴۰/۱ یہ مضمون خوب ہے کہ دل کبھی ہمارے اندر تھا اور کبھی غم میں تھا۔ "ہم" کے ایک معنی "غم" بھی ہوتے ہیں۔ یہ نکتہ مستزاد ہے۔ "تھا محبت سے" کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) محبت کی وجہ سے تھا اور (۲) محبت کے ساتھ، یعنی دل کو ہم سے محبت تھی، اس وجہ سے تھا۔ لفظ "تھا" اور عالم خاک کا ذکر کرنے میں یہ کنایہ ہے کہ اب دل رہ ہی نہیں گیا، اب وہ کسی اور عالم میں ہے، ختم ہو چکا ہے۔ "ہنگامہ" اور "قیامت" میں مناسبت تو ہے ہی، "قیامت" اور "خاک" (یعنی مر کر خاک ہو جانا) میں بھی مناسبت ہے۔

۱۴۰/۲ "کیا جانیے" کی جگہ "کیا جانو" بہت خوب ہے، کیوں کہ اس میں براہ راست تخاطب ہے۔ "تم لوگ کیا جانو۔" پھر "کیا جانوں ہوں میں" میں استفہام انکاری (یعنی "میں نہیں جانتا"، "مجھے کیا معلوم") کے علاوہ طنزیہ رنگ بھی ہے، یعنی "تم سمجھتے ہو کہ میں جانتا ہوں؟" دوسرے مصرعے کا پیکر، اور صبح کی سرخ سفیدی کی مناسبت سے خون کا جھمکتا ہوا قطرہ خوب ہے۔ مظفر علی سید نے دیوانِ اول کے اس شعر کی بہت تعریف کی ہے:

جگر ہی میں یک قطرہ خوں ہے سرشک پلک تک گیا تو تلاطم کیا

اس میں شک نہیں کہ شعر کا ایجاز بہت خوب ہے، اور خون کے قطرے کا پلک تک پہنچ جانا اور تلاطم کرنا دل چسپ ہے، لیکن شعر زیر بحث میں تجاہل عارفانہ اور پھر پورے دل کا محض ایک قطرۂ خوں بن جانا، اور وہ بھی جھمکتا ہوا قطرۂ خوں، بالکل نیا تخیل ہے، لطف یہ بھی ہے کہ واقعہ رات کا ہے، اور رات کا شعر میں کوئی ذکر نہیں۔ اور وہ رات بھی کس قیامت کی گذری ہے۔

۱۴۰/۳ قاضی افضال نے اچھا نکتہ نکالا ہے کہ میر نے زندگی کو اکثر دس دن کی مدت سے تعبیر کر کے اس کو محرم کا تلازمہ بخش دیا ہے۔ شعر زیر بحث میں یہ بھی بات ہے کہ عید الاضحیٰ، مہینے کی دس تاریخ کو پڑتی ہے، اس طرح عید اور محرم اور دس دن، تینوں میں رشتہ اور مضبوط ہو گیا۔

دیوان پنجم

ردیف الف

(۱۴۱) (۱۵۳۷)

ڈور بہت بھاگو ہو ہم سے سیکھے طریق غزالوں کا
وحشت کرنا شیوہ ہے کیا اچھی آنکھوں والوں کا

سرو لب جو لالہ و گل نسرین و سمن ہیں شگوفہ ہے
دیکھو جدھر اک باغ لگا ہے اپنے رنگیں خیالوں کا

غنچہ ہوا ہے خار بیاباں بعد زیارت کرنے کے
پانی تبرک کرتے ہیں سب پاؤں کے میرے چھالوں کا

۱۴۱/۱ فراق صاحب نے جس بے حیائی سے اس شعر کا ستیاناس کیا ہے وہ اُن ہی کا حصہ ہے، فرماتے ہیں :

اتنی وحشت اتنی وحشت صدقے اچھی آنکھوں کے
تم نہ ہرن ہو میں نہ شکاری ڈور اتنا کیوں بھاگو ہو

میر کا پورا شعر ایک دوسرے سے مربوط ہے، فراق صاحب دو مصرعے کیا، ایک مصرعے کے دو حصے بھی مربوط نہیں کر سکتے۔ پھر فراق صاحب پہلے مصرعے میں (اپنی ٹوٹی پھوٹی زبان میں سہی، لیکن وضاحت کے ساتھ) معشوق کی وحشت کی وجہ بھی بیان کر دیتے ہیں، اس کے باوجود استفسار کرتے ہیں کہ ''ڈور اتنا کیوں بھاگو ہو؟'' میر کا استفسار کس درجہ لطیف ہے، کہ شاید سب اچھی آنکھوں والوں ہی کا شیوہ یہ ہے کہ لوگوں سے وحشت کرتے ہیں۔ میر کہتے ہیں ''تم ڈور بہت بھاگتے ہو'' جس کے دو معنی ہیں۔ (۱) تم اکثر مجھ سے ڈور بھاگتے ہو، اور (۲) تم ہم سے بہت ڈور بھاگتے ہو۔ فراق صاحب کا ارشاد ہے ''ڈور اتنا کیوں بھاگتے ہو؟'' یعنی کم ڈور بھاگو۔ ''میں نہ شکاری'' کہہ کر فراق صاحب نے اپنے دل کا چور بھی ظاہر کر دیا ہے، ظاہر ہے کہ معشوق نے اُن کی آنکھ میں ہوس کی خوف ناک چمک دیکھ لی ہے۔ ''اچھی آنکھوں والوں'' کہہ کر میر نے جس طرح تمام دنیا کے معشوقوں کا ذکر کر دیا ہے، اور ''اچھی آنکھوں'' کی تفصیل نہ بیان کر کے جس خوبی سے معشوق کی آنکھ میں حیا کی نرمی اور معصومیت کی لو روشن کر دی ہے، وہ میر ہی کا اعجاز ہے۔ لفظ ''کیا'' کو وسط مصرع میں ڈال کر دونوں ٹکڑوں کے درمیان ایک خوب صورت پُل قائم کیا ہے۔ ''کیا'' سے مصرع شروع کیجیے تو آہنگ کا حُسن آدھا رہ جاتا ہے۔ ''بھاگو'' اور ''طریق'' بہ معنی ''راستہ'' میں ایک لطیف رعایت بھی ہے۔ دوسرے مصرعے میں صرف سبب خفیف کے وزن والے کلمات استعمال کرنے کی وجہ سے آہنگ میں ایک روانی پیدا ہو گئی ہے اور پہلے مصرعے کی چھوٹی حرکات کے مقابلے میں عمدہ تضاد پیدا کرتی ہے۔ اس کے برخلاف فراق صاحب کا پہلا مصرع اسباب خفیف پر مشتمل ہے، جس کی بنا پر

شعر کی اُٹھان میں خود کلامی کا عنصر نہیں آسکا ہے۔ بزرگوں نے غلط نہیں کہا ہے کہ نقل کو بھی عقل چاہیے۔

۱۴۱/۲ اس شعر کو پڑھ کر خیال آتا ہے کہ مولانا محمد حسین آزاد نے ''آبِ حیات'' میں جو واقعہ نقل کیا ہے، وہ شاید اُسی زمانے میں پیش آیا ہو جب میر نے یہ شعر کہا تھا۔ واقعہ یوں ہے کہ کسی رئیس نے ایک پُر فضا مکان میر کو رہنے کے لیے دیا تھا۔ اُس کی کھڑکی باغ کی طرف کھلتی تھی۔ ایک بار جب وہ رئیس ملنے کو حاضر ہوئے تو اُنھوں نے کھڑکی کو بند پا کر پوچھا کہ حضرت، کبھی کھڑکی کھول کر باغ کی سیر کی ہوتی۔ میر نے جواب دیا، اچھا ادھر باغ بھی ہے۔ مجھے تو اپنے لالہ و گل کو سنوارنے سجانے سے فرصت ہی نہ ملی کہ اُدھر بھی دیکھتا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ کسی نے یہ شعر دیوان میں دیکھ کر واقعہ ایجاد کر لیا ہو۔ حقیقت جو کچھ بھی ہو، اپنے افکار کو ایک خوب صورت باغ سے تشبیہ دینا بدیع بات ہے۔ لیکن شعر میں صرف نرگسیت یا تعلّی نہیں، بل کہ مصرع اولیٰ میں کئی نزاکتیں بھی ہیں۔ ''سرو لبِ جو'' کو معشوق کی شبیہ کا استعارہ کہہ سکتے ہیں اور ''لالہ'' کو (داغ دار ہونے کی وجہ سے) شاعر کے دل کا استعارہ کہہ سکتے ہیں۔ پانی کے چشمے کا ذکر آنسو بھری آنکھوں کی یاد دلاتا ہے۔ ''سرو'' سبز ہوتا ہے، ''لالہ'' اور ''گل'' (بہ معنی ''سرخ گلاب کا پھول'') سرخ ہیں۔ (لالہ نارنجی سرخ اور گل خالص سرخ) ''نسرین'' سفید رنگ کا بے حد خوش بودار جنگلی گلاب ہوتا ہے، اس کو انگریزی میں eglantine کہتے ہیں۔ ''سمن'' ہمارے یہاں ''چنبیلی'' کو کہتے ہیں۔ ہمارے ملک میں چنبیلی سفید یا زرد ہوتی ہے، لیکن ایرانی ''سمن'' (یاسمن، یاسمین) ہلکے جامنی یعنی purple رنگ کے بہت چھوٹے چھوٹے پھولوں والی بھی ہوتی ہیں، ایسے موقعے پر کیٹس (Keats) کی نظم Ode To The Nightingale یاد آتی ہے، جہاں وہ کہتا ہے:

سفید جنگلی پھول، اور نسرین صحرائی
گل بنفشہ، جلد مرجھانے والے، پتیوں میں چھپے ہوئے
اور وسط بہار کی پہلوٹھی کی اولاد
نیا نیا کھلتا ہوا گل مشکی، شبنمی شراب سے لبالب.............

ظاہر ہے کہ کیٹس جس طرح ہمارے کئی حواس کو متاثر کرتا ہے اور بہ یک وقت ہمیں کئی دنیاؤں میں مسحور کرتا ہے، اُس کے مقابلے میں میر کا مصرع کم تہ دار معلوم ہوتا ہے۔ لیکن دونوں کے طریق کار الگ ہیں میر نے اپنی روایت کو اپنایا ہے اور کیٹس نے اپنی روایت کو لے کر اس پر اضافے کیے ہیں۔ روایت کے حصار میں رہتے ہوئے بھی میر نے رنگوں اور خوش بوؤں اور کنایاتی معنی کے کئی ابعاد اپنے مصرعے میں پیدا کر دیے ہیں۔ کیٹس کے یہاں کنایاتی معنی بہت کم ہیں، جب کہ میر کے شعر میں ابھی بہت کچھ باقی ہے۔ مثلاً ''شگوفہ'' کا لفظ نہ صرف ''باغ'' کے تصور کو مکمل کرتا ہے، بل کہ اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ بعض خیالات ابھی پوری طرح بروئے کار نہیں آئے ہیں۔ وہ اُن کلیوں کی طرح ہیں جو کھلنے کے انتظار میں ہیں۔ ''سرو'' کا لفظ اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ بعض خیالات بھرپور اظہار پا کر درخت کی طرح بلند و نمودار ہو گئے ہیں۔ پھر لفظ ''خیالوں'' پر غور کیجیے۔ کیا اس سے ''اشعار'' مراد ہیں (یعنی کیا لفظ ''خیالوں'' میں مجاز مرسل ہے۔ کہ جز کہہ کر کل مراد لیا گیا ہے) یا اس سے یہ مراد ہے کہ شعر میں خیال ہی سب کچھ ہے؟ یا پھر یہ سب رنگ بہ رنگ کے پھول اور درخت اور شگوفے

ابھی میر کے ذہن ہی میں جلوہ گر ہیں اور یہ محض نشاط تصور ہے؟ اگر ایسا ہے تو میر کے تحت الشعور میں یہ بات کہیں موجود تھی کہ شعر جب ذہن میں آ گیا تو وجود میں آ گیا، یعنی اظہار سب کچھ ہے، اور ترسیل محض ذیلی عمل ہے؟ شعر کے آہنگ کو دیکھیے۔ "رنگیں" میں آخری دو حرف بہت دب گئے ہیں۔ کم مشاق شاعر اس طرح حرف دبانے کی جرأت نہ کریں گے اور معمولی فہم والے نقاد اس مصرعے کو ناموزوں قرار دیں گے۔ لیکن مصرع بالکل فطری آہنگ میں ہے، اور "خیالوں کا" جس سہولت سے ادا ہوتا ہے اس کی بنا پر "رنگیں" کا دبنا بالکل ناگوار نہیں گذرتا۔ میر نے یہی سلوک "شیریں" کے ساتھ بھی روا رکھا ہے :

کشتہ ہوں میں تو شیریں زبانی یار کا اے کاش وہ زبان ہو اپنے دہن کے بیچ (دیوانِ سوم)

زبان کے فطری صوتی نظام سے اس قدر مناسبت کسی اور شاعر کے یہاں نہیں ملتی، غالب و اقبال کے یہاں بھی نہیں۔ اس صفت میں صرف میر انیس ہی میر کے ہم پلہ ہیں۔

۱۴۱/۳ اس شعر کو پڑھ کر جدید زمانے کے نفیس طبع لوگوں کو اُبکائی آئے گی، اور یہ روا بھی ہے۔ مضمون نکالنے کی کوشش ہمارے شعرا کو کبھی کبھی ایسی جگہوں پر بھی لے گئی جہاں کم ہمت لوگ نہیں جاتے اور باہمت لوگ توازن کھو بیٹھتے ہیں۔ ناسخ کے یہاں ایسی مثالیں بہت ہیں، ذوق کے یہاں بھی خاصی ہیں۔ لیکن ایسے اشعار پر ناک سکیڑنے کے ساتھ ساتھ شاہ نصیر کا واقعہ بھی یاد رکھنا چاہیے، جو محمد حسین آزاد نے نقل کیا ہے۔ جب شاہ نصیر کی غزل "عسل کی مکھی، مخمل کی مکھی" پر کسی نے فقرہ کسا کہ "قبلہ، غزل تو خوب ہے، لیکن ردیف سے جی متلانے لگا،" تو شاہ نصیر نے جواب دیا کہ "جنھیں چاشنی سخن کا مذاق ہے وہ تو لطف ہی اُٹھاتے ہیں۔ ہاں، جنھیں صفرائے حسد کا زور ہے، اُن کا جی متلائے گا۔" حاصلِ کلام یہ کہ مضمون کی تلاش میں تھوڑی بہت بے راہ روی بھی پرانے لوگوں میں روا تھی۔ میں یہ شعر عام حالات میں نظر انداز کر دیتا، لیکن انتخاب میں تین شعر پورے کرنے تھے، اور اس شعر کے ذریعہ ایک اُصولی بحث کی طرف اشارہ ممکن تھا، اس لیے میں نے دوسرے شعروں کو نظری کر کے اسے رکھ لیا۔ میر کو یہ مضمون بہ ہر حال پسند تھا، کیوں کہ وہ اسے دیوانِ سوم میں بھی برت چکے تھے، شعر زیرِ بحث میں انھوں نے کانٹوں کے علاوہ انسانوں کو بھی چھالے کے پانی سے مستفید بتا کر مضمون کو گویا ترقی دے دی :

نہ چشم کم سے مجھ درویش کی آوارگی دیکھو تبرک کرتے ہیں کانٹے مرے پاؤں کے چھالوں کو

اس شعر زیرِ بحث کے معنی پر غور کرتے ہیں۔ ہمارے پاؤں کے چھالوں سے پانی اس قدر بہا کہ خار بیابان بھی تر و تازہ ہو کر غنچہ ہو گیا۔ غالب نے اس مضمون کو فارسی میں لیا اور بہت بڑھا کر کہا :

آغشتہ ایم ہر سر خارے بہ خون دل
قانون باغبانی صحرا نوشتہ ایم

(ہم نے ہر کانٹے کی نوک کو خونِ دل سے لتھیڑ دیا اور اس طرح باغبانی صحرا کے طور طریقے تحریر کیے۔)

اوّلیت کا شرف میر کو ہے، اور پانی تبرک کرنے کا مضمون غالب کے بس کا نہ تھا۔ "بعد زیارت کرنے کے" سے دو معنی مراد ہیں اوّل تو "زیارت" بہ معنی "سفر" اور دوسرے معنی یہ کہ جب لوگوں نے اس واقعے کی زیارت کی کہ میرے

آبلوں کی رطوبت نے خار بیاباں کو غنچہ بنا دیا۔ ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اب لوگ ہماری زیارت کو آتے ہیں۔ "تبرک" وہ چیز ہوتی ہے جسے لوگ کسی مقدس جگہ یا مقدس محفل سے برکت اور سعادت کے لیے لے آتے ہیں۔ دل چسپ شعر ہے۔

(۱۴۲)

(۱۵۴۵)

وصل میں رنگ اڑ گیا میرا کیا جدائی کو منھ دکھاؤں گا

۱۴۲/۱ سہلِ ممتنع کی تعریف یہ کی جاتی ہے کہ شعر دیکھنے میں بہت آسان معلوم ہو۔ لیکن جب کہنے بیٹھیں تو اس طرح کا شعر نہ بنے۔ یہ تعریف درست ہو یا نہ ہو، لیکن یہ اصطلاح بہر حال ایسے شعروں کے لیے نہیں استعمال ہو سکتی جو دیکھنے میں آسان تو معلوم ہوں، لیکن اُن کے حُسن کی وضاحت مشکل، بل کہ ناممکن معلوم ہو۔ میر کے یہاں ایسے شعروں کی تعداد خاصی ہے اور زیرِ بحث شعر بھی اُسی طرح کا ہے۔ اس طرز کے اشعار کو سہلِ ممتنع کہہ کر ٹال دینا ہماری شعریات اور ہمارے شعری اسالیب کے ساتھ زیادتی ہے۔ کہنے کو اس شعر میں سادگی، سلاست، صفائی، سب کچھ ہے۔ لیکن یہ سب چیزیں تو داغؔ دہلوی و امیر مینائی کے بھی درجنوں اشعار میں مل جائیں گی۔ سہلِ ممتنع کی شرط میں مضمون کی ندرت شامل نہیں ہے، جب کہ زیرِ بحث شعر اور اس کی طرح کے دوسرے اشعار میں مضمون کی ندرت نمایاں ہے۔ لہٰذا وہ اشعار جن میں مضمون آفرینی کے ساتھ ساتھ دھوکے باز قسم کی سادگی ہو، اُن کو سہلِ ممتنع نہیں کہہ سکتے۔

میر کے زیرِ بحث شعر میں تو ابہام بھی اس درجہ لطیف اور معنی خیز ہے کہ یہ شعر سے زیادہ اعجاز معلوم ہوتا ہے۔ مضمون کی ندرت دوسرے مصرعے میں ہے، کہ شاعر کے نزدیک جدائی کسی ایسے دوست یا عزیز کی حیثیت رکھتی ہے، جو محترم اور شاید محبوب بھی ہے۔ جدائی میں چہرے کا رنگ فق رہتا تھا، اور ہم اُس سے شکایت کرتے تھے کہ تیری وجہ سے ہمارا یہ حال ہوا، لیکن اب وصل میں بھی رنگ اُڑا ہوا ہے، اور ہم دل ہی دل میں شرمندہ ہو رہے ہیں کہ جب جدائی آئے گی تو اُس کا سامنا کس طرح کریں گے؟ ظاہر ہے کہ جدائی ہم کو طعنہ دے گی کہ تم ہم کو بُرا بھلا کہتے تھے کہ ہم تمھارا رنگ فق کر دیتے ہیں۔ اب بتاؤ وصل نے تمھارے ساتھ کیا کیا؟ یہ لطیف کنایہ بھی موجود ہے کہ وصل کوئی دائمی کیفیت نہیں ہے، اس کو گذر ہی جانا ہے، اور پھر جدائی کا ساتھ ہوگا اور ہم ہوں گے۔ جدائی کی محبوبیت کی طرف کنایہ اس طرح ہے کہ جدائی دیرپا ہوتی ہے اور وصل عارضی۔ اب پہلے مصرع کے ابہام پر غور کیجیے۔ وصل میں رنگ اُڑ جانے کی کئی وجہیں ہو سکتی ہیں۔ مثلاً یہ کہ وصل تو ہوا، لیکن معشوق دل کھول کر ملتفت نہ ہوا، یا اُس کی گرم جوشی پہلے سی نہ تھی، یا ہم خود ہی پہلے کی طرح ولولہ انگیز اور بے تاب نہ تھے۔ یعنی دلوں میں وہ لگاؤ باقی نہ تھا۔ جیسا کہ دیوانِ چہارم کے ایک شعر میں ہے :

اب کے وصال قرار دیا ہے ہجر ہی کی سی حالت ہے ایک کمیں میں دل بے جا تھا تو بھی ہم وے یک جا تھے

یا ہو سکتا ہے وصل میں بھی ہجر کا خوف (یعنی زمانۂ وصال کے گذر جانے کا خوف) اس درجہ غالب رہا ہو کہ سب کچھ میسر ہوتے ہوئے بھی محرومی اور محزونی کا ہی عالم رہا ہو۔ یا روئے معشوق پر مثلِ پروانہ نثار ہوتے رہے ہوں اور شمعِ حُسن کی حدت خون کو جلاتی رہی ہو۔ سودا نے ان دو امکانات کو خوب برتا ہے :

تنہا نہ روزِ ہجر ہے سوداؔ پہ یہ ستم پروانہ ساں وصال کی ہر شب جلا کرے

لیکن سوداؔ کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے اور صرف دو امکانات ہیں۔ جب کہ میرؔ کے یہاں ابھی بھی بعض امکانات باقی ہیں۔ مثلاً ہوسکتا ہے کہ وصل کے مزے اس شدت اور کثرت سے لوٹے ہوں۔ رات رات بھر جاگے ہوں اور معشوق سے خوب اختلاط کیا ہو، اور اُس کے نتیجے میں چہرے پر تکان اور زردی چھا گئی ہو، مجھے تو یہ امکان باقی سب سے زیادہ دل چسپ اور میرؔ کے مزاج سے قریب تر معلوم ہوتا ہے، ایک امکان یہ بھی ہے کہ معشوق کے تر و تازہ سرخ شگفتہ چہرے اور بدن کے آگے اپنا رنگ اُڑا ہوا معلوم ہوتا ہو۔ آخری بات یہ کہ چہرے کا رنگ اُڑ جانے کی رعایت سے منھ دکھانے کا محاورہ اور استعارہ بہت ہی خوب صورت ہے۔

(۱۴۳) (۱۵۴۸)

آج ہمارا دل تڑپے ہے کوئی ادھر سے آوے گا یا کہ نوشتہ ان ہاتھوں کا قاصد ہم تک لاوے گا

کیا صورت ہے کیا قامت ہے دست و پا کیا نازک ہیں ایسے پتلے منھ دیکھو جو کوئی کلال بناوے گا کلال=کمہار

چتون بے ڈھب آنکھیں پھریں ہیں پلکوں سے بھی نظر چھوٹی عشق ابھی کیا جانیے ہم کو کیا کیا میرؔ دکھاوے گا

۱۴۳/۱ یہ محض کیفیت کا شعر ہے، اس میں کوئی معنوی خوبی نہیں، لیکن ''معشوق کی طرف سے'' یا ''معشوق کے گھر سے'' کی جگہ صرف ''ادھر سے'' اور ''معشوق کا نوشتہ'' کہنے کے بجاے۔ ''ان ہاتھوں کا نوشتہ'' کہنا کنایے کی دو خوبیاں رکھتا ہے۔ ایک تو یہ اس طرح یہ شعر مکمل طور پر خود کلامی بن جاتا ہے۔ دوسری یہ کہ محویت اور استغراق کا عالم ظاہر ہوتا ہے کہ ''ادھر سے'' اور ''ان ہاتھوں کا'' کہہ رہے ہیں اور سمجھ رہے ہیں کہ سب لوگ سمجھ ہی لیں گے کہ معشوق مراد ہے۔ یا پھر یہ کہ اس بات کا خیال ہی نہیں کہ سننے والے ''ادھر سے'' اور ''ان ہاتھوں'' کا مطلب نہ سمجھ پائیں گے۔ استغراق دونوں صورتوں میں ثابت ہے۔ پھر معصومیت عاشقانہ الگ ہے کہ گمان کر رہے ہیں کہ ہمارے دل کی تڑپ کا اثر اُدھر بھی ہوگا۔ عام لوگ اسے ''نفسیاتی'' شعر کہیں گے، حالاں کہ ایسے شعروں کو نفسیاتی کہنا ان کی توہین کرنا ہے۔ یہ شعر تو انسانی زندگی اور انسانی عشق کے عرفان کی اُن اعلا منزلوں کو طے کر کے ممکن ہوگا جہاں نفسیات کی رسائی نہیں۔ زندگی کے روزمرہ معاملات کو شاعرانہ وجدان مل جاے، تب ہی ایسا شعر ہوسکتا ہے۔

۱۴۳/۲ ایک تو یہی لطف کیا کم ہے کہ معشوق کے حُسن کا مقابلہ کرنے کو مٹی کے کھلونوں کا پیکر تلاش کیا اور ''کلال'' جیسا لفظ استعمال کیا، جو نہایت گھریلو اور روزمرہ کی زندگی سے لیا گیا ہے، لیکن صناع قدرت کا تصور بھی پیدا کیا ہے، جیسا کہ سوداؔ کے اس شعر میں ہے:

دنیا تمام گردشِ افلاک سے بنی ماٹی ہزار رنگ کی اس چاک سے بنی

اس پر مزید یہ کہ ''لعبت چین'' وغیرہ کا ذکر کرنے کے بجاے ہندستانی کمہار کا ذکر کیا، اور شعر کی فضا خالص گھریلو اور ہندستانی کر دی۔ پھر مٹی کے کھلونوں کے اعتبار سے دست و پا کی نزاکت کی بات دھرا لطف رکھتی ہے، کیوں کہ

مٹی کے کھلونے نہ صرف گرنے سے ٹوٹ جاتے ہیں، بل کہ ان کے ہاتھ پاؤں اُن کا نازک ترین حصہ ہوتے ہیں۔ معنوی اعتبار سے دیکھیے تو مصرع ثانی میں پُر لطف ابہام ہے۔ (۱) معشوق کا منھ دیکھو، کیا کوئی کلال ایسی مورت بنا سکتا ہے؟ (۲) اگر کوئی کلال ایسی مورت بنائے تو تم اُس کا ہی منھ دیکھتے رہ جاؤ، یعنی حیرت سے تکتے رہ جاؤ کہ کیا کاری گری ہے! (۳) اگر کوئی کلال (جو عام طور پر اصل سے زیادہ خوب صورت شکلیں بناتا ہے۔) معشوق کی ایسی مورت بنائے تو تم اُس مورت کو تکتے رہ جاؤ، یہاں تو اصلی گوشت پوست کی گڑیا موجود ہے، اس پر دل جتنا للچائے کم ہے۔ اس مضمون کو ذرا بدل کر دیوانِ پنجم ہی میں یوں کہا ہے:

کیا کیا شکلیں محبوبوں کی پردۂ غیب سے نکلی ہیں　　منصف ہو ٹک اے نقاشاں ایسے چہرے بناتے تم

۱۴۳/۳ ''پلکوں سے بھی نظر چھوٹی'' کا مضمون غالبؔ نے براہ راست اُٹھا لیا ہے:

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار　　جو مری کوتاہیِ قسمت سے مژگاں ہو گئیں

بہت سے لوگوں کو غالبؔ کے اس شعر کا مفہوم سمجھنے میں مشکل ہوتی ہے۔ میر کا شعر اگر سامنے ہوتا تو یہ بات نہ ہوتی۔ غالبؔ نے حسب معمول مضمون کو نیا رنگ دے دیا ہے اور اس میں اپنی مخصوص ڈرامائیت اور پیچیدہ وسعت پیدا کر دی ہے، لیکن اوّلیت کا شرف میر کو ہے۔ میر کے شعر میں ''دکھاوے گا'' کا ابہام اور مصرع اولیٰ میں ''چتون''، ''آنکھیں''، ''پلکوں'' اور ''نظر'' سے اس کی مناسبت، بہت خوب ہے۔

(۱۴۴)　　(۱۵۵۴)

عشق صمد میں جان چلی وہ چاہت کا ارمان گیا　　تازہ کیا پیمان صنم سے دین گیا ایمان گیا　　صمد = بے نیاز

آگے عالم عین تھا اس کا اب عین عالم ہے وہ　　اس وحدت سے یہ کثرت ہے یاں میرا سب گیان گیا

۳۹۵　کیوں کہ جہت ہو دل کو اس سے میر مقام حیرت ہے　　چاروں اور نہیں ہے کوئی یاں واں یوں ہی دھیان گیا　　جہت = ہدایت

۱۴۴/۱ شعر معمولی ہے، دونوں مصرعوں میں ربط بھی پورا نہیں۔ لیکن معشوق کے لیے ''صمد'' استعمال کرنا، جو ہمارے یہاں صرف اللہ کے نام کے طور پر مستعمل ہے، دل چسپ ہے، ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ''صمد'' کی صفت ''عشق'' کے لیے استعمال کی گئی ہو، یعنی ''عشق صمد'' مرکب توصیفی ہو، اور معنی ہوں ''عشق، جو بے نیاز ہے۔'' یہ استعمال بھی غیر عام ہے، لیکن اس کی ندرت ''عشق صمد'' بہ معنی ''کسی بے نیاز (یعنی معشوق) سے عشق کرنا'' سے زیادہ لطیف ہے، کیوں کہ یہاں ''میں'' کے معنی'' کی وجہ سے ''یا'' میں مبتلا ہو کر'' وغیرہ، ٹھہریں گے۔ اگر ''صمد'' کو واقعی ''اللہ'' کے معنی میں فرض کیا جائے تو دونوں مصرعوں میں ربط قوی ہو جاتا ہے، لیکن معنی کی کوئی خاص خوبی نہیں پیدا ہوتی۔ یعنی، مَیں نے اللہ تعالیٰ سے عشق کیا، لیکن وہ بے نیاز ہے، اس نے میری ایک نہ سنی۔ لہٰذا چاہت کا وہ ارمان (یعنی اللہ کی چاہت، یا اللہ کا محبوب بندہ ہونے کی چاہت) ضائع ہوا، یا ختم ہو گیا اب مَیں نے صنم سے پیمانِ وفا کو تازہ کیا، یعنی کعبہ چھوڑ کر بت خانے کی راہ لی۔ اب معلوم نہیں بتوں کی چاہت حاصل ہو یا نہ ہو، لیکن دین و ایمان تو چلا ہی گیا۔ اس معنی میں کوئی لطف نہیں، کیوں کہ جو صورت حال اس کے ذریعہ بیان ہو رہی ہے، اس میں تخیلی، یا جذباتی، یا داخلی تجرباتی، کسی قسم کی سچائی نہیں، لیکن مندرجہ بالا تشریحات سے یہ بات تو ظاہر ہی ہو جاتی ہے کہ میر کے بہ ظاہر

پھسں پھسے اور معمولی شعروں کو بھی رواروی میں مسترد نہیں کیا جاسکتا۔ اگر یہ شعر غالب یا مومن کا ہوتا تو لوگ اس پر خوب خوب قیاس آرائیاں کرتے۔ لیکن چوں کہ میر کے بارے میں یہ مفروضہ عام ہو گیا ہے، کہ اُن کے شعروں میں صرف "سلاست" اور "سادگی" اور "صفائی" وغیرہ ہوتی ہے، اس لیے میر کے اشعار کو اس قسم کی تفتیش و تجزیہ درکار نہیں ہے جو غالب کے اشعار کے لیے اکثر ضروری ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ میر بھی بہت معنی آفریں ہیں، اور اُن کے اشعار سے سرسری گذر جانا اور یہ سمجھنا کہ میر کے یہاں صرف جذبہ و احساس کی فوری کارفرمائی ہے، اُن کے ساتھ ناانصافی ہے۔ لفظ "صد" پر کچھ بحث ۳/۱ ۱ پر گذر چکی ہے۔

۱۴۴/۲ لفظ "عین" کے کئی معنی ہیں، ان میں سے مندرجہ ذیل ہمارے مفید مطلب ہیں: (۱) وہ جو کسی شے کی اصل ہو، یعنی وہ چیز جس میں اُس شے کی شیئت مخفی ہو۔ (۲) جوہر۔ (۳) کسی چیز کا بہترین عنصر یا حصہ، جیسے دماغ یا دل انسان کے جسم کا بہترین حصہ ہے۔ (۴) اصل شے۔ (۵) کوئی بزرگ یا محترم شخص یا ہستی۔ (۶) سورج یا سورج کی شعاع۔ (۷) سرچشمہ۔ (۸) مال وزر، اب ان کی روشنی میں شعر پر غور کیجیے۔ پہلے تو ہم سمجھتے تھے کہ یہ دنیا، یا یہ کائنات ہستی باری تعالیٰ کی اصل ہے، یعنی اللہ کی اُلوہیت دراصل کائنات ہے، لہٰذا ہم کائنات کو قدیم اور اصل صفات ربانی کا حامل سمجھتے تھے، اور گمان رکھتے تھے کہ عالم (یعنی کائنات) عین رب ہے۔ لیکن مزید غور کیا تو اس نتیجے پر پہنچے کہ باری تعالیٰ ہی اصل عالم ہے۔ یعنی ہمیں یہ معلوم ہوا کہ (۱) عالم مخلوق ہے اور باری تعالیٰ اُس کا خالق۔ (۲) یا ہمیں یہ معلوم ہوا کہ کائنات اصل باری تعالیٰ نہیں ہے، بل کہ باری تعالیٰ اصل کائنات ہے۔ یعنی کائنات کا وجود ذات اور علم باری تعالیٰ کے علاوہ کچھ نہیں۔ پہلی صورت میں تو وحدت ہی وحدت تھی، کیوں کہ باری تعالیٰ کائنات سے الگ نہ تھا۔ لیکن دوسری صورت میں کثرت ہی کثرت ہے، کیوں کہ باری تعالیٰ کی ذات اور علم لامحدود ہیں۔ وحدت میں کثرت کا جلوہ دیکھنا واقعی ایسی بات ہے جس میں انسان اپنا سارا گیان بھول جاتا ہے، یا کھو بیٹھتا ہے، عجیب و غریب شعر کہا ہے۔ اتنی نازک اور نادر بات کو ان چند الفاظ میں بیان کر دینا بھی اعجاز سے کم نہیں۔ لفظ "سے" دو معنی رکھتا ہے۔ (۱) یہ کثرت اس وحدت کی وجہ سے ہے، اور (۲) کہاں وہ وحدت تھی، اور کہاں یہ کثرت ہے؟

حضرت شاہ عبدالرزاق صاحب جھنجھانوی نے اپنے ایک مکتوب میں لکھا ہے "پس عالم پیش از ظہور عین حق بود، وحق بعد ظہور عین عالم۔" (پس یہ عالم ظہور سے پہلے عین حق تھا اور بعد ظہور عین عالم ہے۔ ترجمہ: تنویر احمد علوی۔) اس نکتے کی روشنی میں مصرع اولیٰ کا مفہوم یہ ہوا کہ جب تک یہ عالم ظہور میں نہ آیا تھا، وہ عالم خود عین ذات تھا۔ اور اب جب عالم ظہور میں آچکا ہے تو گویا باری تعالیٰ عین عالم بن کر ظاہر ہوا ہے۔ الفاظ کی مماثلت کے پیش نظر کچھ عجب نہیں اگر حضرت شاہ عبدالرزاق کا یہ مکتوب (جسے حضرت شیخ عبدالحق محدث دہلوی نے اپنے تذکرے "اخبار الاخیار" میں نقل بھی کیا ہے) میر کی نظر سے گذرا ہو۔ حضرت عبدالرزاق صاحب کے ایک اور مکتوب کا عکس دیوان سوم کے بھی ایک شعر میں ہے۔ (ملاحظہ ہو ردیف، "بنتا ہے میاں")

۱۴۴/۳ صوفیوں نے حیرت کی دو منزلیں متعین کی ہیں، مذموم اور محمود۔ لیکن میر کسی اور ہی مقام حیرت کی بات کر رہے

ہیں۔ اس حیرت میں ناکامی کا افسوس اور بے وجودی کا رنج ہے۔ خدا کی تلاش کرتے کرتے اب اُس منزل پر آپہنچے ہیں جہاں یقین، اُمید، تشکیک، سب ساتھ چھوڑ چکے، اور یہ بات اچھی طرح معلوم ہو گئی ہے کہ وہ کہیں بھی نہیں ہے، ساری تلاش و تفتیش بے کار گئی۔ پھر یہ خیال آتا ہے کہ اچھا وہ ہمیں نظر نہیں آتا تو نہ سہی، لیکن وہ لوگوں کو ہدایت بھی تو دیتا ہے۔ ممکن ہے وہ ہماری سرگردانی اور سعی و تلاش کے صلے میں ہمیں ہدایت ہی دے دے، اور اس طرح ہم اُس تک پہنچ جائیں۔ لیکن چاروں طرف دیکھ کر کہتے ہیں کہ کسی سمت میں کوئی بھی نہیں ہے، اب دل کو اُس سے ہدایت ملے تو کس طرح ملے؟ کوئی ہدایت دینے والا تو ہو، یا شاید ہدایت دینے والا تو ہے، لیکن وہ کسی کو نظر نہیں آتا۔ کسی کو معلوم نہیں کہ دل تک اُس کی ہدایت کس طرح پہنچے گی۔ ہم اسی حیرت میں گرفتار ہیں کہ ساری تلاش و جستجو نے ہمیں بتایا کہ وہ کہیں ہے ہی نہیں۔ لیکن پھر بھی دل کو ایک گمان سا ہے کہ اُس کی طرف سے ہمیں ہدایت نصیب ہو گی۔ لیکن یہ کس طرح نصیب ہو گی، یہ بات سمجھ ہی میں نہیں آتی۔ بہت خوب شعر کہا ہے، اور اپنے رنگ میں حافظؔ کے اس بے مثال شعر سے کم نہیں:

مردم زانتظار و دریں پردہ راہ نیست
یا ہست و پردہ دار نشانم نمی دہد

(میں انتظار کرتے کرتے مرگیا لیکن اس پردے سے اندر جانے کی راہ کا نشان نہیں ملتا۔ یا شاید راہ تو ہے، لیکن پردہ دار (یعنی دربان) مجھے بتاتا نہیں۔)

حافظؔ کے شعر میں الیہ وقار ہے اور میرؔ کے یہاں یقین و اُمید کی کش مکش۔ میرؔ کی حیرت میں ایک طرح کا طنز بھی ہے، حافظؔ کے شعر میں بھی طنز کا ہلکا سا شائبہ ہے۔ لیکن میرؔ کے یہاں اسرار کی کیفیت حافظؔ سے زیادہ ہے۔

''جہت'' کے ایک معنی ''سمت'' بھی ہیں، لہٰذا یہ ''اور'' کے ضلع کا لفظ ہے۔ ''حیرت'' اور ''دھیان'' میں بھی ضلع کا تعلق ہے، کیوں کہ ''دھیان'' کے ایک معنی ''مراقبہ'' بھی ہیں، اور مراقبہ و حیرت دونوں میں انسان بے حس و حرکت ہو جاتا ہے۔

(۱۳۵) (۱۵۶۷)

دل جمع تھا جو غنچہ کے رنگوں خزاں میں تھا اے کیا کہوں بہار گل زخم کھل گیا

۱۳۵/۱ دل کو گرفتگی کی وجہ سے، اور صوری مشابہت کے باعث بھی، غنچے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ میرؔ نے اس کا فائدہ اکثر اٹھایا ہے، مثلاً ملاحظہ ۱/۲۷ ہو۔ لیکن اس شعر میں چند در چند نزاکتیں ہیں۔ خزاں کے موسم میں (یعنی شاید ہجر کے موسم) دل غنچے کی طرح گرفتہ تھا۔ لیکن چوں کہ غنچہ مٹھی کی طرح بند ہوتا ہے، یعنی اُس کی پنکھڑیاں ایک ساتھ جڑی ہوئی ہوتی ہیں، اس لیے یہ دل جمعی (اطمینان، سکون) کی ایک شکل تھی۔ جب بہار آئی تو دل کھلا۔ لیکن ظاہر ہے کہ دل کے کھلنے کا مطلب اور کیا ہو سکتا تھا کہ دل زخم کی طرح کھل جائے، یا دل کے زخم پھر ہرے ہو جائیں۔ مصرع ثانی کو دو طرح پڑھ سکتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ ''بہار'' اور ''گل'' کے درمیان اضافت فرض کریں، اور ''زخم'' کے بعد وقفہ دیں۔ یعنی گل زخم کی بہار کی کیا تعریف ہو (اس کے بارے میں کیا کہوں)، بس یہی کہتا ہوں کہ کھل گیا۔ دوسری صورت یہ ہے کہ ''بہار'' کے بعد وقفہ دیں۔ یعنی واہ وا کیا بہار ہے، بہار کی کیا

تعریف کروں، بس یہ جان لو کہ زخم کا پھول کھل گیا، دونوں صورتوں میں "اے" تحسین کا کلمہ رہتا ہے، تخاطب کا نہیں۔ "اے" کو تحسین کے کلمے کے طور پر میر نے پہلے بھی استعمال کیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۶۸/۱۔

"اے" کو کلمہ تحسین کی حیثیت سے نہ پہنچاننے کے باعث سیماب اکبرآبادی سے "دستور الاصلاح" میں اور ابر احسنی سے "اصلاح الاصلاح" میں غلطی سرزد ہوئی ہے۔ شہیر مچھلی شہری کا شعر تھا:

شوخی رفتار ناز اے فتنہ قامت دیکھنا ٹھوکریں کھاتی ہے اُٹھنے پر قیامت دیکھنا

اس پر منیر شکوہ آبادی نے اصلاح دی، لیکن لفظ "اے" کو یوں ہی رہنے دیا۔ اس پر سیماب نے اعتراض کیا کہ مصرع اولیٰ سے "اے" نکل جاتا تو مصرع اور چست ہو جاتا۔ ابر احسنی نے جواب میں دھاندلی کی کہ شعر میں مخاطبہ اشد ضروری ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ شہیر کے شعر میں "اے" کلمۂ تحسین ہے، کلمۂ تخاطب نہیں۔ منیر شکوہ آبادی اُستادِ کامل تھے، اُنھوں نے اس لفظ کو مناسب اور صحیح جانتے ہوئے چھوڑ دیا۔ سیماب اور ابر احسنی دونوں ناقص نکلے، اُنھوں نے لفظ کی نزاکتِ استعمال کو سمجھا ہی نہیں۔

آخری بات یہ کہ "گلِ زخم" کی ترکیب نہایت نادر ہے۔ زخم سرخ ہوتا ہے اور پھول بھی سرخ ہوتا ہے۔ زخم کے شق ہونے کو زخم کا کھلنا بھی کہتے ہیں۔ ان باتوں کی بنا پر "گلِ زخم" کے حُسن میں مزید اضافہ ہوا ہے۔

دیوانِ ششم

ردیف الف

(۱۴۶) (۱۷۸۵)

ہو کے بے پردہ ملتفت بھی ہوا ناکسی سے ہمیں حجاب رہا

۱۴۶/۱ پہلے مصرعے میں عشق کے دو معاملات، بل کہ دو مدارج کو کس خوبی سے سمو دیا ہے، معشوق نے نہ صرف اپنا چہرہ دکھایا، بل کہ اُس نے التفات بھی کیا۔ "بے پردہ" کے اعتبار سے "حجاب" کس قدر خوب ہے، لطف یہ ہے کہ میر جب "واہی تباہی" بکنے پر آجاتے ہیں تو معشوق کو "اوباش" اور "گھتیا" (یعنی گھات لگا کر قتل کرنے والا) اور کمینوں کے ساتھ دارو پینے والا کہنے سے بھی گریز نہیں کرتے۔

کون مل سکتا ہے اُس اوباش سے اختلاط اُس سے ہمیں اک ڈھب سے تھا (دیوانِ پنجم)

بھیڑیں ٹلیں اس ابروے خم دار کے ہلتے لاکھوں میں اُس اوباش نے تلوار چلائی (دیوانِ دوم)

سنا جاتا ہے اے گھتیے ترے مجلس نشینوں سے کہ تو دارو پیے ہے رات کو مل کر کمینوں سے (دیوانِ سوم)

لیکن جب عشق کا ادب ملحوظ رکھتے ہیں تو خود کو اس قدر ناکس قرار دیتے ہیں کہ معشوق چاہے خود ہی مائل التفات ہو، لیکن وہ اس التفات سے بہرہ مند ہونے سے گریز کرتے ہیں۔ لہجے میں کیا وقار اور توانائی ہے، کہ خود اپنی مرضی سے خود کو محروم کرم رکھا، لیکن اس پر کوئی رنج یا تلخی نہیں، یہ خود آگاہی کی وہ منزل ہے جو غالب کی خود سپردگی سے آگے ہے، اغلب ہے کہ غالب نے اپنے مضمون کے لیے اشارہ میر سے حاصل کیا ہو:

خرسندی غالب نہ بود زیں ہمہ گفتن
یک بار بفرمائے کہ اے ہیچ کس ما

(غالب کی خوشی ان سب باتوں سے نہیں ہوتی جو تم کہہ رہے ہو۔ بس ایک بار اسے اپنا "ہیچ کس" کہہ کر پکار دو۔)

اس میں کوئی شک نہیں کہ غالب کے دوسرے مصرعے میں عاشقانہ خاکساری اور معشوق کے سامنے ترک انا کی جو کیفیت ہے، میر کا شعر اُس سے خالی ہے، لیکن میر کی تمکنت اپنا ہی رنگ رکھتی ہے، کیوں کہ اس میں ادب بھی شامل ہے اور خود آگاہی بھی، اس میں المیہ بھی ہے، کیوں کہ ظاہر ہے معشوق نے التفات ایک ہی بار کیا۔ اس کے بعد زندگی میں پھر

کوئی ایسا موقع نہ آیا۔

قائم چاند پوری نے اس مضمون کو لیا ہے، لیکن ''ناکسی'' کا جواب اُن سے نہ بن پڑا :

بے حجابانہ وہ تو وارد تھا رہ گئے ہم ہی کچھ حجاب میں رات

(۱۴۷)

(۱۷۹۱)

باتیں ہماری یاد رہیں پھر باتیں ایسی نہ سنیے گا پڑھتے کسو کو سنیے گا تو دیر تلک سر دُھنیے گا

سعی و تلاش بہت سی رہے گی اس انداز کے کہنے کی صحبت میں علما فضلا کی جا کر پڑھیے گنیے گا

۴۰۰ دل کی تسلی جب کہ ہوگی گفت و شنود سے لوگوں کی آگ پھنکے گی غم کی بدن میں اس میں جلیے بھنیے گا

۱۴۷/۱ رالف رسل اور خورشید الاسلام نے اپنی کتاب Three Mughal Poets میں اس غزل کو بہت اہم قرار دیا ہے۔ اُن کا کہنا ہے کہ شاعر عمر کی آخری منزل میں اہلِ دنیا کو متنبہ کر رہا ہے کہ اُس کے گذرنے کے ساتھ وہ طرز اور وہ اُسلوب بھی گذر جائے گا جو اُس نے اختیار کیا ہے، لہجے میں پُر غرور اعتماد ہے، اور اپنے کمال کا اظہار کرنے کے لیے شاعر نے بحر میں بعض تصرفات بھی کیے ہیں اور وہ تصرفات اس قدر کام یاب ہیں کہ محض اُن ہی کو اُس کی شاعرانہ عظمت کی دلیل ٹھہرایا جا سکتا ہے، جہاں تک پہلی بات کا تعلق ہے، اس میں کوئی کلام نہیں کہ آخری زمانے کی اس غزل میں یہ بات صاف جھلکتی ہے کہ شاعر کو اپنا انجام نزدیک نظر آ رہا ہے، اور اُسے اس بات کا بھی احساس ہے کہ اُس کے جانے کے بعد یہ طرزِ سخن کسی کو نصیب نہ ہوگا۔ لیکن یہ محض اتفاق ہے کہ یہ اشعار آخری زمانے کے ہیں، کیوں کہ میر کو اپنے کلام کی دیرپائی کا احساس شروع ہی سے تھا۔ چناں چہ کہا ہے :

مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان ریختوں کو لوگ (دیوانِ اول)

لہٰذا جو بات میر نے کوئی تیس برس کی عمر میں کہی تھی، وہ بات (لیکن زیادہ وقار و بسط کے ساتھ) اُنھوں نے بچاسی برس سے متجاوز عمر میں بھی کہی۔ جہاں تک سوال بحر کا ہے، تو بحر میں کوئی تصرف نہیں، وہی مخصوص ''بحرِ میر'' ہے، اور اس میں وہی دل کش اور لطیف تنوعات ہیں جو میر نے بہت شروع میں اختیار کیے تھے۔ یہ ضرور ہے کہ زمین بہت مشکل ہے۔ اس کے قافیے اتنے بھس بھسے ہیں کہ اس میں شگفتہ شعر نکالنا ہر ایک کے بس کا کام نہیں۔ میر بڈھے کھوسٹ، لیکن ان قافیوں میں چار قابلِ قدر شعر نکال گئے۔ ان میں سے تین شاملِ انتخاب ہیں۔ شعر زیرِ بحث کے دوسرے مصرعے میں ''سر دھنیے گا'' بہت خوب ہے، کیوں کہ یہ سر دھننا رنج کی وجہ سے بھی ہو سکتا ہے کہ ہائے یہ شاعرِ اعظم اب ہمارے درمیان نہیں۔ یہ شعر کے لطف کے باعث بھی ہو سکتا ہے۔ یا پھر اشعار کا تاثر اتنا دردانگیز ہوگا کہ سننے والا دیر تک سر دُھنے گا۔ ''دیر تلک'' کا فقرہ شعر کو گفت گو اور روزانہ زندگی کے قریب لے آتا ہے۔

میر کی ایک بہت بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ مبالغے کے درمیان بھی روزمرہ کی زندگی کا کچھ ایسا حوالہ رکھ دیتے ہیں کہ شعر میں اپنی واقعیت پیدا ہو جاتی ہے، اور تاثر بھی فوری اور فطری ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ شعر ہے :

جب رونے بیٹھتا ہوں تب کیا کسر رہے ہے　　رومال دو دو دن تک جوں ابر تر رہے ہے　　(دیوانِ اوّل)

محمد حسن عسکری اور سلیم احمد نے اس شعر کی بہت تعریف کی ہے، لیکن اُنھوں نے یہ بات نظر انداز کر دی کہ اس شعر کی انسانی توجہ انگیزی (appeal) لفظ "رومال" کی وجہ سے ہے۔ اسی ایک لفظ نے شعر کے مبالغے کو مبالغے کی سطح سے اُٹھا کر (یا گرا کر) روز مرہ کی انسانی سطح پر رکھ دیا۔ اسی طرح، شعر زیر بحث میں "دیر تلک" کے فقرے نے پورے معاملے کو انسانی معاشرے سے فوری طرح جوڑ دیا ہے۔ یہاں مبالغہ نہیں ہے، بل کہ وہ سبک بیانی (understatement) ہے، جو مبالغے کی ضد ہوتا ہے۔ لیکن مبالغے کی ہی طرح کام کرتا ہے، کسی کو پڑھتے ہوئے سننے کا حوالہ بھی شعر کو ہمارے عام تجربے میں آنے والی دنیا میں ڈال دیتا ہے، ہم کسی کام میں منہمک ہیں، یا کہیں جا رہے ہیں، اور اچانک ہمارے پاس سے ایک شخص میر کے اشعار پڑھتا یا گاتا ہوا گذر جاتا ہے۔ ہم اپنے خود غرض مقاصد سے بیدار ہو کر اُس دنیا میں پہنچ جاتے ہیں جس میں میر نے وہ شعر کہے تھے۔ خاص اپنے انداز کے شعروں کی طرح میر نے یہاں بھی خود ترحمی یا (self dramatization) سے بالکل کام نہیں لیا ہے۔ بہت عمدہ شعر کہا ہے۔ دیوانِ ششم ہی میں اس طرح کا مضمون دو شعروں میں اُدا کیا ہے، لیکن وہاں یہ باریکیاں نہیں ہیں :

سخن مشتاق ہے عالم ہمارا　　بہت عالم کرے گا غم ہمارا

پڑھیں گے شعر رو رو لوگ بیٹھے　　رہے گا دیر تک ماتم ہمارا

۱۴۷/۲ اس شعر کے لیے میر نے ایسا لاجواب قافیہ اختیار کیا ہے کہ امراء القیس بھی اس پر ناز کرتا۔ "گننا" کے معنی حسب ذیل ہیں: تعریف کرنا، تحسین کرنا، غور کرنا، کسی چیز پر محاکمہ کرنا، مشق کرنا، سارے کے سارے معنی مناسب حال ہیں۔ پھر یہ دیکھیے کہ مطلع میں اس بات کا ذکر ہے کہ میر کا کلام لوگ پڑھتے ہوئے راہوں میں گذریں گے، یا ذوق وشوق کے ساتھ گھروں میں پڑھیں گے۔ یعنی قبولیت عام کا رنگ ہوگا اور اُن کے کلام کے شائقین اُن کی یاد میں، یا ذوقِ کلام کے باعث، سر دھنیں گے۔ اب دوسرے شعر میں کہا جا رہا ہے کہ آپ لوگ میری طرز کا شعر کا کہنے، یا میری طرح کا شعر کہنے والوں کی، کوشش اور تلاش کریں گے۔ پھر میرے شعروں کے محاسن سمجھنے، پرکھنے اور اُن کی تحسین کے طریقے سیکھنے کے لیے عالموں فاضلوں کے پاس جائیں گے۔ یعنی یہ کلام ایسا نہیں کہ ہر ہما شما اس کی خوبیوں کو سمجھ اور پرکھ سکے۔ تخاطب کا ابہام بھی دونوں شعروں میں خوب ہے، کیوں کہ مخاطب معشوق بھی ہو سکتا ہے، دوست احباب بھی، حریف بھی، اور اہلِ دنیا بھی۔

۱۴۷/۳ یہ شعر نسبتاً بھرتی کا ہے، غزل کے تین شعر پورے کرنے کے لیے انتخاب میں رکھا گیا ہے۔ مصرعِ اولیٰ میں "کہ" کا کوئی محل نہیں، ممکن ہے یہ "کم" ہو اور سہواً "کہ" کی قرأت قائم ہو گئی ہو۔ "کم" کو اختیار کرنے سے معنی کچھ بہتر ہو جاتے ہیں۔ موجودہ صورت میں معنی یہ ہیں کہ جب تمھارا یہ حال ہو جائے گا کہ لوگوں سے بات چیت کرنے میں دل بہلنے لگے، تو گویا یہ شدتِ عشق میں کمی کی علامت ہوگی، اور اس کمی کا غم تمھیں پھونک ڈالے گا۔ ظاہر ہے کہ دونوں مصرعے باہم بہ خوبی پیوست نہیں ہیں۔

(۱۴۸)

(۱۷۹۴)

پھیلے شگاف سینے کے اطراف درد سے کوچہ ہر ایک زخم کا بازار ہو گیا

۱۴۸/۱ ''اطراف'' کو اگر ''طرف'' کی جمع فرض کرتے ہوئے ''اطراف'' (بفتح اول) پڑھا جائے تو معنی یہ ہوں گے کہ درد کی آخری حدوں، آخری کناروں نے سینے کے شگافوں کو پھیلا دیا۔ یعنی درد جب دُور دُور تک جسم میں دوڑا تو اُس کی وجہ سے سینے کے شگاف اور پھیل گئے۔ اگر ''اطراف'' (بکسر اول) پڑھا جائے تو معنی یہ ہوں گے کہ درد نئی نئی چیزیں لے کر آیا۔ (اطراف = نئی نئی، خاص کر دل چسپ اور خوش گوار چیزیں لانا۔) یعنی درد نے ایک نیا کام یہ کیا کہ اُس نے سینے کے شگافوں کو اور فراخ کر دیا۔ نکتے کی بات یہ ہے کہ سینہ تو پہلے ہی شق ہو چکا تھا۔ ممکن ہے اس وجہ سے کہ معشوق نے سینے سے دل نکال لیا اور شگاف چھوڑ دیا، یا سینہ غموں کی وجہ سے شق ہو گیا تھا۔ یا دل میں اتنی سوزش تھی کہ سینہ جگہ جگہ سے ترخ گیا۔ اب درد بڑھنا اور پھیلنا شروع ہوا۔ درد کو مرئی اور مادی چیز، مثلاً پانی یا آگ کی طرح کا فرض کرنا بھی خوب ہے، کیوں کہ درد کے پھیلنے کے باعث سینہ اُسی وقت شق ہو سکتا ہے جب درد بھی اپنا جسم رکھتا ہو اور اپنی جگہ بنانے کی کوشش میں ہو۔ لہٰذا درد کسی ذی روح یا مادی چیز کی طرح پھیلتا ہے اور اپنی جگہ بنانے کے لیے سینے کو اور شق کر دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ سینہ اُسی جگہ سے مزید شق ہو گا جہاں پہلے سے راستہ موجود ہو۔ کیوں کہ درد تو اُسی طرف پھیلے گا جس طرف پہلے سے راستہ ہو۔ اب اس موقعے پر میر ''کوچۂ زخم'' کا استعارہ اختیار کرتے ہیں۔ زخم کو ''فراخ'' اور ''نمایاں'' کہا جاتا ہے۔ اس مناسبت سے شاعر نے زخم کو کوچہ تصور کیا۔ اب جب کوچہ پھیلا اور وسیع تر ہوا تو ظاہر ہے کہ وہ بازار ہی بنے گا، کیوں کہ کوچے کے مقابلے میں بازار فراخ تر ہوتا ہے۔ لیکن بازار میں ہما ہمی اور رونق اور آمد و رفت بھی ہوتی ہے۔ اس طرح سینے کا جگہ جگہ سے شق ہونا اور اس کے شگافوں کا فراخ تر ہو جانا دل چسپی اور تفریح کی سی چیز بھی بن جاتا ہے۔ شعر میں خود ترحمی کا شائبہ تک نہیں، اس کی جگہ ایک تلخ سی خوش طبعی ہے۔ یہ شعر بھی مزاح اسود (black humour) کی عمدہ مثال ہے۔ اس مضمون کو پہلے بھی کہا ہے لیکن وہ بات نہیں آئی۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ شعر زیر بحث میں مزاح اسود (black humour) کا پہلو بہت بدیع ہے، اور پچھلا شعر اس سے عاری ہے :

ہماری آہوں سے سینے پہ ہو گیا بازار ہر ایک زخم کا کوچہ جو تنگ تھا آگے (دیوان اول)

اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان پنجم میں البتہ بڑی خوبی سے اُدا کیا ہے :

آہ سے تھے رخنے چھاتی میں پھیلانا ان کا یہ سہل نہ تھا دو دو ہاتھ تڑپ کر دل نے سینۂ عاشق چاک کیا

دل کا دو دو ہاتھ تڑپنا ایسا پیکر ہے جو اپنی بصری اور حرکی کیفیت، اور روز مرہ زندگی سے قربت کی وجہ سے بے انتہا فوری ہو گیا ہے، اور کئی استعاروں پر بھاری ہے، افسوس کہ اس شعر کا مصرع اولیٰ پوری طرح کارگر نہیں، بل کہ کم و بیش بھرتی کا ہے، دل کا دو دو ہاتھ تڑپنا ریگ صحرا کے دس دس گز تک تھلکنے کلیجے کی یاد دلاتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۶۸/۱ ۔ دونوں جگہ گنتی کی

تکرار نے روز مرہ کا برجستہ لطف دیا ہے۔ اس طرح کے پیکروں پر میرؔ کو غیر معمولی قدرت تھی، بل کہ یہ فن ان کے ساتھ ہی ختم بھی ہوگیا۔

(۱۴۹) (۱۷۹۹)

موسم آیا تو نخلِ دار میں میرؔ سرِ منصور ہی کا بار آیا

۱۴۹/۱ این میری شمل کہتی ہیں کہ نخلِ دار پر سرِ منصور کا پیکر سب سے پہلے محسن فانی کاشمیری نے استعمال کیا۔ این میری شمل نے شعر نقل نہیں کیا ہے، لیکن وہ حسب ذیل ہے۔ آصف نعیم نے میری درخواست پر کلیات محسن فانی کی ورق گردانی کر کے شعر کو دریافت کیا، میں اُن کا شکر گذار ہوں :

سرِ منصور می گوید بہ آواز رسا ہر دم
کہ نخلِ دار ہم در موسم خود باری آرد

(منصور کا سر دُور دُور تک پہنچتی ہوئی آواز میں ہر وقت پکارتا ہے کہ جب اس کا موسم آتا ہے تو نخلِ دار پر بھی پھل لگتے ہیں۔)

محسن فانی کا پہلا مصرع ذرا سست ہے، لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ میرؔ کا شعر محسن فانی کے شعر سے ہی مستعار ہوگا۔ میرؔ نے محسن فانی سے کم الفاظ میں بات پوری کر دی ہے، اور لفظ ''ہی'' میں جو زور اور لطف ہے، فارسی شعر، بل کہ فارسی زبان اس سے خالی ہے۔ اس کے علاوہ، میر کے شعر میں معنی کا ایک لطیف فرق بھی ہے۔ محسن فانی کہتے ہیں کہ جب اس کا موسم آتا ہے تو نخلِ دار پر بھی پھل لگتے ہیں۔ یعنی شعر میں نخلِ دار کو مرکزی حیثیت حاصل ہے، اس کے برخلاف میر نے ''سرِ منصور ہی کا بار'' کہہ کر منصور کی اہمیت کو مرکزیت دی ہے، یعنی سرِ منصور کے سوا کوئی اور سر اس قابل نہ تھا کہ نخلِ دار کا پھل بن سکتا۔ لہٰذا یہ بھی ثابت ہوا کہ منصور کے سوا کسی اور میں یہ اہلیت نہ تھی کہ اُس کا سر قلم ہوتا (یا وہ اپنا سر کٹواتا) تاکہ اُس کا پھل نخلِ دار پر لگ سکے۔ میرؔ کے شعر میں ایک طرح کی الیہ مجبوری ہے، گویا یہ تو مقدر ہی تھا کہ جب نخلِ دار کے پھلنے کا موسم آئے تو اس پر سرِ منصور کا پھل لگے۔ میرؔ نے فارسی میں مضمون کو تھوڑا سا بدل کر یوں کہا ہے :

نخلِ عشقت رسید چوں بہ مراد
حلق ہائے بریدہ بار آورد

(تیرے عشق کا درخت جب پھلنے کے قابل ہوا تو اُس میں حلق ہائے بریدہ کے پھل لگے۔)

دونوں شعروں کو ملا کر اُردو میں اس طرح کہا ہے :

منصور کی نظر تھی جو دار کی طرف سو پھل وہ درخت لایا آخر سرِ بریدہ (دیوانِ دوم)

ہر ایک شے کا ہے موسم نہ جانے تھا منصور کہ نخلِ دار میں حلقِ بریدہ بار آوے (دیوانِ سوم)

ظاہر ہے کہ زیرِ بحث شعر ان سب میں بہترین ہے۔ ''حلقِ بریدہ'' کا پیکر دیوانِ اوّل میں بھی استعمال کیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۶۴/۵۔ میر کے زیرِ بحث شعر میں ایک لطیف نکتہ یہ ہے کہ جس طرح درخت کی تخلیق کا مقصد اُس وقت پورا ہوتا ہے

جب اُس میں پھل لگے، اسی طرح دار کی تخلیق کا مقصد اُس وقت پورا ہوتا ہے جب اُس پر کوئی سر لٹکایا جائے۔ اور سر منصور کے علاوہ کوئی سر اس قابل نہیں، یا کوئی سر اتنا مقدس نہیں جسے بالاے دار نمایاں ہونے کا مستحق سمجھا جائے۔ ارسطو کا خیال تھا کہ جب کوئی شے اپنی تخلیقی حیثیت میں مکمل ہو جاتی ہے، تب ہی وہ اپنی اصل فطرت (nature) کو پہنچتی ہے۔ یعنی کسی شے کی فطرت (nature) اُس وقت ظاہر ہوتی ہے، یا اُس وقت قائم ہوتی ہے، جب وہ اپنی تخلیق کے مقصد (یعنی اپنے اصل مصرف) کو ظاہر کر سکے۔ اس خیال کی روشنی میں دیکھیے تو شعر کا مفہوم یہ معلوم ہوتا ہے کہ دار کی فطرت یہ ہے کہ اُس پر سر منصور کا پھل لگے۔ جب تک وہ پھل اُس پر نہیں پھلتا، اُس کی فطرت ادھوری اور اُس کی تخلیق نا تمام رہے گی۔ اور جس طرح کسی درخت پر پھل لگنا اُس کے مناسب موسم پر منحصر ہوتا ہے، اُسی طرح نخل دار پر سر کے نمایاں ہونے کا بھی ایک موسم ہوتا ہے، یعنی کوئی ایسی روحانی یا ماورائی قوت ہوتی ہے جو وقت آنے پر سر منصور کو کشاں کشاں بالاے دار لے آتی ہے۔ گویا یہ نہ منصور کی صفت ہے، نہ نخل دار کی کوئی خوبی ہے۔ سارا کھیل موسم کا ہے، یعنی تقدیر کا ہے، دونوں کی تقدیریں پہلے سے متعین ہیں، لیکن ظاہر ہے کہ ایسی زبردست اور مہتم بالشان تقدیر ہر ایک کی نہیں ہوتی۔ صورت حال میں الیہ ناگزیری تو ہے، لیکن یہ ناگزیری ہر ایک کے لیے نہیں۔ بس نخل دار ہے اور سر منصور، دونوں اس ناگزیر رشتے میں گندھے ہوے ہیں۔ محسن فانی کو اوّلیت کا شرف ضرور حاصل ہے، لیکن اُن کا شعر ان نزاکتوں سے محروم ہے۔

(۱۵۰)

(۱۸۰۰)

ملا جو عشق کے جنگل میں خضر مَیں نے کہا
کہ خوف شیر ہے مخدوم یاں کدھر آیا

۱۵۰/۱ یہ شعر بھی کنایہ اور سبک بیانی یا کم بیانی (understatement) بل کہ ایک طرح کی قلندرانہ سادگی اور اس سادگی میں شان اور بہ ظاہر بے ارادہ لیکن دراصل بہت سوچے سمجھے طنز کی ایسی مثال ہے جس کی نظیر میر ہی کے یہاں مل سکتی ہے۔ حضرت خضر تو جنگلوں میں گھومتے ہی رہتے ہیں، کیوں کہ اُن کا کام بھٹکے ہوؤں کو راہ دکھانا ہے، لیکن حضرت خضر کو کیا معلوم کہ جنگل طرح طرح کے ہوتے ہیں، اور انھیں کیا معلوم کہ آوارگانِ عشق جس طرح کے خطرناک اور دل دوز مراحل سے گذرتے ہیں، اُن لوگوں کے سامنے حضرت خضر کی بادیہ پیمائی ایسی ہے جیسے کوئی تفریح کرنے نکلا ہو، عاشق تو صحراے عشق میں رہتا ہی ہے، اور وہاں کے خطرات و مشکلات اُس کے لیے گھریلو باتوں کی طرح ہیں، خضر اتفاق سے وہاں آنکلتے ہیں تو عاشق (یا کوئی شخص جو صحراے عشق کا باسی ہے) ان سے اس طرح گفت گو کرتا ہے جس طرح بچوں یا بہت بڈھے کم زور لوگوں سے کی جاتی ہے۔ حضرت خضر کو مخدوم کہہ کر مخاطب کرنا طنز کی معراج ہے، کیوں کہ یہ لفظ اُن کے مرتبے کے مناسب بھی ہے، اور اسی لفظ کے ذریعہ متکلم یہ بھی ظاہر کرتا ہے کہ حضرت خضر کی حیثیت اُس کی نظر میں ایک کم زور بڈھے پھوس سے زیادہ نہیں، ایسا شخص جو اپنی عمر رسیدگی کی بنا پر محترم تو ہے، لیکن اسی بنا پر وہ فہم و دماغ سے مجبور اور قوت فیصلہ سے بڑی حد تک عاری ہے۔ خضر کا صحراے عشق میں بھٹک کر پہنچ جانا ہی اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ تھوڑے بہت کم زور دماغ کے ہو گئے ہیں، ورنہ ایسے جنگل میں آتے ہی کیوں جس میں خوف شیر ہے۔ پھر لطف یہ کہ حضرت خضر تو صحرا صحرا

پھرتے ہی رہتے ہیں، اُن کو کیا کچھ خطرناک جانوروں سے سابقہ پڑتا ہوگا۔ لیکن صحرائے عشق میں جو شیر ہے وہ کچھ اور ہی طرح کا معلوم ہوتا ہے۔ عشق کے مشکل مراحل، یا خود عشق کو شیر سے استعارہ کرنا بدیع بات ہے، اور میر کے مخصوص استعاروں اور پیکروں کی طرح روزمرہ کی زندگی سے قریب بھی ہے۔ شیر کو براہِ راست پیش کرنے کے بجائے اس کا صرف ذکر کرنا، اور وہ بھی محض ایک امکان کی طرح، بہت نازک انداز ہے، کیوں کہ اس طرح بیان میں مبالغہ باقی رہتا ہے اور بیان پھر بھی عام زندگی اور عام معاملات سے نزدیک ہو جاتا ہے۔ پورے شعر میں برجستگی اور ڈرامائیت کی فضا ہے۔ ایک کنایہ یہ بھی ہے کہ شاید حضرت خضر بھی عشق کے مارے ہوے ہیں، اسی لیے اس صحرا میں جا نکلے ہیں اور ابھی اس کے خطرات سے پوری طرح آگاہ نہیں ہیں۔ صحرائے عشق کی ہول ناکی کا مضمون دیوان اول میں ایک جگہ انتہائی ندرت سے باندھا ہے۔ ملاحظہ ہو ۹۰/۲۔ لیکن خضر اور خوف شیر کو دیوانِ ششم ہی میں دوبارہ باندھا ہے :

خضر دشت عشق میں مت جا کہ واں ہر قدم مخدوم خوف شیر ہے

ظاہر ہے کہ یہاں وہ بات نہ آپائی، کیوں کہ اس شعر میں لفظ ''مخدوم'' کے باوجود طنز اور سبک بیانی (understatement) کے پہلو نہیں ہیں۔ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ محض لفظ نہیں، بل کہ لفظ کو برتنے کا انداز، شعر کی جان ہوتا ہے۔ لفظ کو جتنا معنی خیز بنایا جائے، شعر اُتنا ہی اچھا ہوتا ہے۔ دیوانِ ششم ہی میں میر نے اس پیکر کے ساتھ ایک اور کوشش کی ہے، لیکن یہاں تخاطب میں تصنع کی وجہ سے پیکر بے اثر ہو گیا ہے :

یہ بادیۂ عشق ہے البتہ ادھر سے بچ کر نکل اے سیل کہ یاں شیر کا ڈر ہے

عباسی مرحوم نے ''سیل'' کی جگہ ''پیل'' پڑھا ہے، لیکن اس سے بھی بات بنتی نہیں۔ معاملہ وہی ہے کہ جب تک سب الفاظ مناسب نہ ہوں، شعر معنی خیز نہیں ہوتا۔ اکیلا پیکر کیا کرے جب شعر کے اہم الفاظ اس سے متحارب ہوں۔ دیوان اول کے ایک شعر میں بھی دشت عشق کی خوف ناکی اور اس خوف ناکی کے باعث خضر کا اس دشت میں جانے سے باز رہنا، بڑی خوبی سے بیان ہوے ہیں، ملاحظہ ہو ۳۰/۴۔ ان سب اشعار کے سامنے ضامن علی جلال کا یہ شعر کس قدر پھسپھسا ہے، حالاں کہ یہ بالکل واضح ہے کہ جلال نے میر سے استفادہ کرنے کی کوشش کی ہے :

نہ پوچھ کوچۂ الفت کی سختیاں اے خضر قدم قدم پہ ہے ٹھوکر شکستہ پائی چوٹ

جلال کا انداز تخاطب پُرتصنع ہے، پیکر کا ان کے یہاں پتہ نہیں۔ پھر مصرع ثانی میں جو تین چیزیں بیان کی ہیں، ان میں تدریج نہیں ہے، لیکن ممکن ہے میر کے سامنے سحابی استر آبادی کا یہ لاجواب شعر رہا ہو :

عشق حقیقی ست مجازی مگیر
ایں دم شیر است بہ بازی مگیر

(عشق حقیقی ہے، اس کو مجازی مت سمجھو۔ یہ شیر کی دُم ہے، اس کو کھیل میں مت پکڑو۔)

دوسرا مصرع انگریزی کہاوت کی یاد دلاتا ہے کہ جو شیر کی سواری کرتا ہے، وہ پھر نیچے نہیں اُتر سکتا۔ میر کا کمال یہ ہے کہ اُنھوں نے سحابی کی طرح سبق آموزانہ اُسلوب اختیار کرنے کے بجائے ڈرامائی اور انشائیہ انداز اختیار کیا۔

(۱۵۱)

(۱۸۰۶)

آج اس خوش پرکار جواں مطلوب حسین نے لطف کیا
پیر فقیر اس بے دنداں کو ان نے دنداں مزد دیا

۴۰۵ آنسو کی بوند آنکھوں سے دونوں اب تو نکلتی ایک نہیں
دل کے طپیدن روز و شب نے خوب جگر کا لوہو پیا

مرتے جیسے صبر کیا تھا ویسی ہی بے صبری کی
ہائے دریغ افسوس کوئی دن اور نہ یہ بیمار جیا

ہاتھ رکھے رہتا ہوں دل پر برسوں گذرے ہجراں میں
ایک دن ان نے گلے سے مل کر ہاتھ میں میرا دل نہ لیا

۱۵۱/۱ بحر کو نہایت تازہ اور خوش گوار ڈھنگ سے استعمال کیا ہے۔ بادی النظر میں محسوس ہو سکتا ہے کہ یہ وہ بحر نہیں ہے جس میں "کام کیا آرام کیا" وغیرہ غزلیں ہیں۔ پہلے مصرعے میں صفات کا اجتماع، اور ان کے طرز استعمال بھی بدیع ہیں۔ یعنی صفات کے درمیان کئی طرح سے وقفہ لگ سکتا ہے :

(۱) آج اس خوش، پرکار، جواں، مطلوب، حسین، نے لطف کیا
(۲) آج اس خوش پرکار، جواں مطلوب، حسین، نے لطف کیا
(۳) آج اس خوش پرکار جواں، مطلوب حسین، نے لطف کیا
(۴) آج اس خوش، پرکار جواں، مطلوب حسین نے لطف کیا

وغیرہ، یہ مصرع قادر الکلامی، یعنی زبان کو جس طرح چاہا استعمال کیا، کا عمدہ نمونہ ہے، صفات کے اس اجتماع میں ایک لطف یہ بھی ہے کہ پہلی صفت "خوش" (بہ معنی "خوب" یا "خوب صورت") ہے، اور آخری صفت "حسین" (بہ معنی "خوب صورت") ہے۔ یعنی دونوں طرف "خوب صورت" کا مفہوم رکھنے والے الفاظ ہیں، اور بیچ میں خوب صورتی کی صفات والے الفاظ ہیں۔ یہ انتظام ہمیشہ باقی رہتا ہے، وقفہ چاہے جہاں لگایا جائے۔ اتنے پُر کار مصرعے کے بعد مصرع ثانی کا بھر پور ہونا مشکل تھا۔ لیکن اُستاد ہشتاد سالہ نے خود کو پیر فقیر اور بے دنداں کہہ کر "دنداں مزد" جیسا بدیع لفظ ڈھونڈا اور بات کہاں سے کہاں پہنچادی۔ "دنداں مزد" یا "دنداں مزد" اس پھل، مٹھائی وغیرہ کو کہتے ہیں جو فقیروں کو کسی خاص موقعے پر تقسیم کی جائے۔ خود کو بوڑھا، فقیر اور بے دانت والا کہہ کر دنداں مزد میں عجب لطف پیدا کر دیا ہے۔ لیکن یہ تو محض اُوپری لطف ہے۔ اصطلاح میں "دنداں مزد" کو "بوسہ" کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ اب دیکھیے رندی و ہوس ناکی اور خود پر ہنسنے کی ادا اور معشوق کی ہزار شیوگی کی کیا تصویر کھینچی ہے۔ جوان پُر کار معشوق پر مرنے والا ایک پیر ہشتاد سالہ جس کے دانت بھی نہیں۔ اور معشوق غالباً امرد ہی ہوگا، کیوں کہ صفت کے جو الفاظ مصرع اولیٰ میں ہیں، وہ امرد کے لیے زیادہ مناسب معلوم ہوتے ہیں۔ "بہار عجم" میں لکھا ہے کہ "دنداں مزد" کے اصطلاحی معنی "بوسہ" ہیں۔ (ممکن ہے یہ لوطیوں کی اصطلاح ہو۔) ایسا معشوق اٹھلا کر یا رحم کھا کر، یا محض حقارت سے، یا محض سرسری طور پر بڑے میاں کو خوش کرنے کے لیے، ایک بوسہ دے دیتا ہے، عاشق اپنے اُوپر ہنس بھی رہا ہے اور اپنی ہوس ناکی پر تفاخر بھی کر رہا ہے۔

اس شعر کو حسرت موہانی "سفیہانہ" اور "سخیف" کہتے، لیکن اس کی ظاہری سخاوت کی تہ میں انسانی صورت حال

اور نفسیاتی پیچیدگیاں جس خوبی سے بیان ہوئی ہیں، اور اس شعر کا کہنے والا کس قدر جرأت خود شعوری رکھتا ہے، اس کا احساس حسرت موہانی جیسے شریف لوگ نہیں کر سکتے، ناسخ نے اس مضمون کو دور سے چھونے کی کوشش کی ہے، اور اپنی حد تک کامیاب بھی ہوے ہیں۔ اگر خود پر ہنسنے کا انداز واضح تر ہوتا تو ناسخ کا شعر اردو کے بہترین شعروں میں شمار ہوتا :

آ گیا پیری میں اس کے بوسۂ لب کا خیال — ہونٹ کاٹوں کس طرح حسرت ہے دنداں چاہیے

ناسخ کے سامنے میر کا یہ شعر بھی رہا ہوگا :

حسرت سے عاشق کی پیری میں کیا کہیں ہم — دنداں نہیں ہیں منھ میں وہ لب گزیدنی ہے (دیوانِ چہارم)

یہاں بھی میر کی ہوس نا کی اور خود تمسخر دونوں ناسخ سے زیادہ ہیں۔ بوڑھے عاشق اور جوان معشوق پر حافظ نے مزے دار شعر کہا ہے :

گرچہ پیرم تو شبے تنگ در آغوشم گیر
تا سحر گہ ز کنار تو جواں برخیزم

(اگرچہ میں بڈھا ہوں لیکن مجھے ایک رات اپنی آغوش میں بھینچ کر رکھ تا کہ میں صبح صبح تیری بغل سے جوان ہو کر اٹھوں۔)

۱۵۱/۲ پورا شعر تناسبات کا کرشمہ ہے۔ "آنسو کی بوند" کے مقابلے میں "جگر کا لوہو"، "دونوں" کے مقابل "ایک" پھر "دونوں" کی مناسبت سے "روز و شب"۔ ان پر مستزاد یہ کہ دل کی تڑپ یا دل کے تڑپنے نے جگر کا خون پیا، اور جگر میں خون نہ رہنے کی وجہ سے آنسو خشک ہو گئے۔ یہ کنایہ بھی ہے کہ آنسو دراصل وہی آنسو ہے جو خون یا خون آمیز ہو۔ لہٰذا اس وقت شاید صرف معمولی آنسو نکل رہے ہیں، کیوں کہ دل کی تڑپ نے جگر کا خون خشک کر دیا ہے۔ اور یہ معمولی آنسو اس لائق نہیں ہیں کہ ان کو آنسو کہا جائے۔ پھر یہ بھی ہے کہ آنسوؤں کا خشک ہو جانا انتہائے غم ہے، اس مضمون کی میر نے تکرار کی ہے۔ (مثلاً ۳۳/۴ ۔) لیکن یہاں اس میں نئی بات ڈال دی ہے کہ دل کی روز و شب تڑپ نے جگر کا خون خشک کر دیا۔ اس تڑپ کو شخص واقعی فرض کر کے اور "دل کے طپیدن" جیسا غیر رسمی، بل کہ بے قاعدہ قسم کا فقرہ رکھ کے دوسرے مصرعے میں روز مرہ زندگی اور اس میں ڈراما کی سی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ "خوب" کے لفظ میں تحسین کا ہلکا سا شائبہ ہے، لہٰذا طنز کے علاوہ طمانیت کی سی کیفیت بھی ہے۔ بہت بنا کر شعر کہا ہے۔

۱۵۱/۳ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوانِ پنجم میں یوں کہا ہے :

نور چراغ جان میں تھا کچھ یوں ہی نہ آیا لیکن وہ — گل ہو ہی گیا آخر کو یہ بجھتا سا دیا، افسوس افسوس

شعر زیر بحث میں خوبی یہ ہے کہ بیمار کا جینا مرنا گویا اس کی اختیاری چیز تھی۔ عشق میں تو اس نے صبر کیا تھا۔ لیکن عشق میں جتنا صبر کیا تھا، مرتے وقت اتنی ہی بے صبری کی اور دو چار دن بھی جینا گوارا نہ کیا۔ لیکن ذرا اور سوچیے تو ایک صورت حال سامنے آتی ہے۔ جوژاک دریدا (Jacques Derrida) کے اس اصول کی یاد دلاتی ہے کہ متن دراصل وہ کہتا ہے جو اس کے ظاہری مفہوم کا بالکل مخالف حکم رکھتا ہے۔ یہاں بہ ظاہر تو بیمار سے ہمدردی کا اظہار ہے اور اس کے مر

جانے کا ماتم ہے۔ لیکن اگر اُس کی زندگی اتنی اجیرن تھی کہ وہ مرنے کے لیے بے صبر ہو رہا تھا، تو پھر اس بات کی تمنا کرنا کہ کاش وہ کچھ دن اور زندہ رہتا دراصل اُس کے ساتھ دشمنی کرنا ہے۔ ایسے موقعے پر محسوس ہوتا ہے کہ شعر کا متکلم کوئی دوست یا غم خوار نہیں۔ بل کہ معشوق ہے اور وہ دوستی کے پردے میں دراصل دشمنی کر رہا ہے۔ دیوانِ پنجم والے شعر میں یہ بات نہیں۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ میر کے یہاں بھی اس قسم کی فضول تکرار ملتی ہے جس کی شکایت مجھے فراق صاحب سے ہے۔ ایسے لوگ "ہائے دریغ افسوس" والے فقرے میں غالباً "دریغ" یا "افسوس" کو حشو قرار دیں گے۔ لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ "دریغ" کے بعد وقفہ دے کر پڑھیے تو مفہوم بنتا ہے کہ "ہائے افسوس، یہ کتنی رنج کی بات ہے۔" یعنی اس فقرے کا تعلق عاشق کی بے صبری سے ہے، اُس کی موت سے نہیں، اگلا لفظ (یعنی "افسوس") عاشق کی موت کے بارے میں ہے، لہٰذا دونوں لفظ الگ الگ کام کر رہے ہیں۔ آخری بات یہ کہ صرف لفظ "بیمار" کہنے سے ہی صورتِ حال میں زیادہ دردناکی پیدا کر دی ہے، یعنی وہ شخص ایسا تھا کہ صرف "بیمار" کہنے سے ہی ذہن اُس کی طرف منتقل ہو جاتا تھا۔ کسی مزید تفصیل کی ضرورت نہ تھی۔

دریدا کا نظریہ دراصل فلسفۂ لسان سے متعلق ہے اور ادبی تنقید پر ہر جگہ کارگر نہیں، لیکن یہ بات بہ ہر حال شعر کی تہ داری کے عالم سے ہے کہ شعر بہ ظاہر کچھ کہے اور بہ باطن کچھ اور۔

۱۵۱/۴ گلے سے مل کر دل کو ہاتھ میں لے لینے کا لطف ظاہر ہے۔ پہلے مصرعے میں دل پر ہاتھ رکھے رہنے کا ذکر ہے، جس سے دل کے درد کی طرف کنایہ بنتا ہے۔ لیکن مزید یہ باریکی ہے کہ جب معشوق گلے لگتا تو ہم بھی اُس کو آغوش میں بھینچنے کے لیے اور اپنے سینے کو اُس کے سینے سے لگانے کے لیے اپنا ہاتھ دل پر سے ہٹا لیتے، اور جب دل پر سے ہاتھ ہٹا لیتے تو معشوق ہمارے تڑپتے ہوئے دل کو اپنے ہاتھ میں لے لیتا، یا ہمارا دل تڑپ کر اُس کے ہاتھ میں چلا جاتا۔ محزونی کے شعر میں تبسم زیرِ لب اور چالاکی کی کیفیت پیدا کرنا کوئی میر سے سیکھے۔

(۱۵۲)

(۱۸۰۷)

جو قافلے گئے تھے اُنھوں کی اٹھی بھی گرد   کیا جانیے غبار ہمارا کہاں رہا

۱۵۲/۱ اس شعر میں عجب اسراری کیفیت ہے۔ جو قافلے آگے چلے گئے اُن کی گرد اٹھنا دو متضاد مفہوم رکھتا ہے۔ اوّل تو یہ کہ وہ مٹ کر خاک ہوئے اور اب اُن کی خاک ہر طرف اُڑ رہی ہے۔ دوسرا مفہوم یہ کہ وہ اتنی تیز رفتاری سے گئے کہ اُن کی گرد اُٹھ کر دُور دُور تک پھیلی، یہاں تک کہ ہم تک پہنچی۔ اب اس موقعے پر متکلم اپنے غبار کا ذکر کرتا ہے۔ کیا اس کا وجود مرئی بھی قافلے میں شامل تھا، اور اب وہ غیر مرئی ہو کر اپنے غبار کے اُٹھنے کے انتظار میں ہے؟ یعنی کیا وہ اس قدر اور اس طرح مٹ چکا ہے کہ اب وہ غبار بھی نہیں، صرف ایک غیر مرئی وجود ہے، جیسا کہ زیب غوری کے اس شعر میں ہے :

ایک جھونکا ہوا کا آیا زیب   اور پھر میں غبار بھی نہ رہا

لیکن اگر ایسا ہے تو متکلم کے غیر مرئی وجود کو اپنے غبار کی اس قدر فکر کیوں؟ مٹ تو وہ گیا ہی ہے، اب اُس کا غبار اُڑے یا نہ اُڑے، اُس کو یا کسی کو کیا؟ شاید اس لیے کہ مرنے والے کو اپنے مرئی وجود سے اب بھی محبت ہے، اور وہ اُس

کی کچھ نشانی، یا اُس کا کچھ فروغ، دیکھنا چاہتا ہے، دوسرے مصرعے میں انتظار اور حسرت کو اس خوبی سے ظاہر کیا ہے، کہ پہلے مصرعے کی ضرورت نہیں محسوس ہوتی، حالاں کہ پہلے مصرعے کے بغیر وہ آفاقی صورت حال نہ پیدا ہوتی کہ جو بھی قافلہ چلا ہے، وہ یا خاک تو ہوا ہے یا اُس کا غبار بلند ہوا ہے، متکلم کا وجود مرئی اس آفاقی صورت حال سے الگ ہے، یہی اس کا المیہ ہے، اس المیہ بُعد کے بغیر شعر محض انسانی حسرت کی سطح تک رہتا۔ اتنا سب کہہ دینے کے باوجود شعر پوری طرح کھلتا نہیں۔

دیوانِ ششم میں اسی مضمون کو صاف کر کے کہا ہے:

گئے ان قافلوں سے بھی اُٹھی گرد ہماری خاک کیا جانیں کہاں ہے

شکار نامۂ دوم

(۱۵۴)

عشق اس خرابے میں بھی چراغ اک جلا گیا	داغ دل خراب شبوں کو جلے ہے میر

۱۵۴/۱ اس شعر کا دبدبہ اور طنطنہ اس کے درد و سوز پر حاوی ہو گیا ہے، ایسا میر کے یہاں اکثر ہوا ہے۔ دیوانِ چہارم میں اس سے ملتے جلتے شعر کے لیے ملاحظہ ہو ۱۲۹/۱ یہاں شعر کا ڈھانچہ (structure) بڑی حد تک بے نظیر ہے۔ اس معنی میں کہ پہلے مصرعے کو ایک عام بیان فرض کر سکتے ہیں کہ اے میر! دل خراب کا داغ راتوں کو جلتا ہے، یعنی بہت سوزش دیتا ہے۔ اس عام بیان کی تخصیص دوسرے مصرعے میں کر دی کہ دیکھو اس طرح عشق نے اس خرابے میں بھی ایک چراغ روشن کر دیا۔ دوسری صورت یہ کہ پہلے مصرعے میں ایک مخصوص مشاہدہ ہے کہ اے میر! دیکھو میرے دل خراب کا داغ راتوں کو روشن ہے، یہ عشق کی کارفرمائی ہے کہ ایسے ویرانے میں بھی چراغ جلتا ہے، یعنی پہلی صورت میں مصرع اولیٰ عمومی بیان ہے اور مصرع ثانی اُس کی تخصیص۔ دوسری صورت میں مصرع اولیٰ تخصیصی بیان ہے اور مصرع ثانی اس کی تعمیم، دو مصرعوں میں اس سے زیادہ فن کاری اور کیا ہوگی؟ لیکن میر نے اس پر بس نہیں کی ہے۔ داغ کو روشن کہتے ہیں اور اسے چراغ فرض کرتے ہیں۔ دل کو خرابہ فرض کرتے ہیں، اُس کو مستحکم کرنے کے لیے پہلے مصرع میں "دل خراب" کہا اور "جلے" کا لفظ رکھا، جس نے ایہام ہے، یعنی "جلے ہے" بہ معنی "روشن ہے" اور بہ معنی "می سوزد"۔ اب دوسرے مصرعے میں "خرابے" اور "چراغ" کا ثبوت پورا ہو گیا۔ آخری بات یہ کہ یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ عشق روشن گر کائنات ہے، اگر خرابے میں رہے تو اُسے بھی روشن کر دیتا ہے۔ یعنی عشق تاریکی کا مداوا اور پستی کا علاج ہے، یہ لطف بھی ملحوظ رہے کہ یہ عشق ہی ہے جس نے دل کو خرابہ بنایا ہے۔ پھر وہی ڈاک دریلا کی بات سامنے آتی ہے کہ متن بہ ظاہر کچھ کہتا ہے اور بہ باطن کچھ اور کہتا ہے۔

دیوانِ اوّل

ردیف ب

(۱۵۴) (۱۷۴)

۴۱۰ اک آہ میرے دل کے ہوتی ہے پار ہر شب　　کس کے لگا ہے تازہ تیر نگاہ اس کا

۱۵۴/۱ اس شعر میں کنائے ہی کنائے ہیں۔ (۱) جس شخص کو معشوق کا تیرِ نگاہ تازہ تازہ لگا ہوتا ہے وہ راتوں کو آہ و زاری کرتا ہے۔ (۲) مَیں راتوں کو آہ و زاری نہیں کرتا، لہٰذا میں زخم خوردہ قدیم ہوں۔ میرے زخم خوردہ ہونے کا ثبوت یہ ہے کہ مَیں جانتا ہوں کہ جس کے تازہ زخم لگتا ہے وہ راتوں کو آہ و زاری کرتا ہے۔ (۳) لیکن چوٹ میرے دل پر بھی ہے، کیوں کہ جب وہ زخمی تازہ آہ کرتا ہے تو وہ میرے دل پر بھی اثر کرتی ہے۔ (۴) میرا یہ سوال کہ یہ تازہ تازہ تیر کس کو لگا ہے، تشویش کے علاوہ رشک کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ (۵) جب ہر شب کو ایک آہ میرے دل کے پار ہوتی ہے تو میرا دل چھلنی ہو رہا ہے۔ زخمی تیرِ نگاہ تو پہلے ہی تھا، اب اور بھی فگار ہو رہا ہے۔ (۶) یہ معشوق کا کرشمہ ہے کہ ہر تازہ شکار کے ساتھ پرانے شکاروں پر خود بہ خود جور و ستم بڑھ جاتا ہے۔ (۷) ایسی صورت میں کوئی عشق کو ترک کرنا بھی چاہے تو نہیں کرسکتا۔ میر کے لہجے میں ایک طرح کی راضی بہ رضا ہونے کی کیفیت اور خفیف سا طنز بھی ہے، جس میں کچھ درد کی آمیزش ہے۔ طالب آملی کے مندرجہ ذیل بے مثال شعر میں میر کے شعر کا ایک پہلو انتہائی خوبی لیکن شدید طنز کے ساتھ برتا گیا ہے :

چوں شکر آں کنیم کہ بر بے دلان شوق
جور تو ہم چو لطف خدا کم نہ می شود

(اس بات کا شکر کس طرح ادا ہو کہ بے دلانِ شوق پر تیرا جور اُسی طرح کم نہیں ہوتا جس طرح اور لوگوں پر لطفِ خدا۔)
طالب کا مضمون میر کے کئی کنایوں میں سے صرف ایک کنایہ ہے، لیکن اتنا بھرپور بیان ہوا ہے کہ دونوں شعر ہم پلہ ہوگئے ہیں۔

(۱۵۵) (۱۷۸)

شیخ = بوڑھا
شاب = جوان

کس کی مسجد کیسے مے خانے کہاں کے شیخ و شاب　　ایک گردش میں تری چشمِ سیہ کے سب خراب

موند رکھنا چشم کا ہستی میں عین دید ہے　　کچھ نہیں آتا نظر جب آنکھ کھولے ہے حباب

تو ہو اور دنیا ہو ساقی میں ہوں مستی ہو مدام　　پر بط صہبا نکالے اڑ چلے رنگ شراب

کب تھی یہ بے جرأتی شایان آہوے حرم　　ذبح ہوتا تیغ سے یا آگ میں ہوتا کباب

۱۵۵/۱ مطلع پُر زور ہے، لیکن مضمون کی کوئی خوبی نہیں۔ آتش کا بھی یہی انداز تھا کہ شعر بڑی دھوم دھام سے کہتے تھے لیکن بات کچھ نہ نکلتی تھی۔ یہاں تو لفظ ''سیہ'' نے کچھ بات بنادی ہے، کیوں کہ جو شخص بہت زیادہ مست ہو اُس کو ''سیہ مست'' کہتے ہیں، اور نشے کے آخری درجے میں چور شخص کو ''خراب'' کہتے ہیں، یہاں لفظ ''خراب'' میں ایہام ہے۔

۱۵۵/۲ دیوانِ دوم میں اس مضمون کو ذرا بدل کر، اور بہت خوب کہا ہے :

اس موج خیز دہر میں تو ہے حباب سا آنکھیں کھلیں تری تو یہ عالم ہے خواب سا

شعر زیرِ بحث میں تمثیلی رنگ زیادہ نمایاں ہے، اور دوسرے مصرعے میں جو دلیل فراہم کی ہے اس میں قولِ محال کا رنگ خوب ہے۔ حباب کو آنکھ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ لیکن جب یہ آنکھ کھلتی ہے (یعنی بلبلہ پھوٹتا ہے) تو حباب کا وجود ہی ختم ہو جاتا ہے، اسے کچھ نظر نہیں آتا۔ لہٰذا آنکھیں بند رکھنے ہی میں عافیت ہے۔ مگر مشکل یہ ہے کہ آنکھیں بند رہیں تو بھی کچھ نہیں نظر آتا، لہٰذا نہ دیکھنا ہی دیکھنے کا حکم رکھتا ہے۔ ''چشم'' کے اعتبار سے ''عین'' (بہ معنی ''آنکھ'') بھی خوب ہے۔ غالبؔ نے اس طرح کے تجریدی اور قولِ محالیہ رنگ کو خوب برتا ہے۔ غالبؔ نے یہ مضمون بھی میر سے مستعار لیا لیکن بات بالکل اپنی کہی :

تا کجا اے آگہی رنگ تماشا باختن چشم وا گردیدہ آغوش متاع جلوہ ہے

خود میر نے فارسی میں تقریباً ترجمہ کرتے ہوئے کہا ہے :

در موج خیز دہر حبابی بہ خود مناز
تا چشم واکنی کہ بہ یک بار نیستی

(اپنے اُوپر گھمنڈ نہ کرو، تم دہر موج خیز میں حباب کی طرح ہو۔ تم نے ایک بار بھی آنکھ کھولی اور ختم ہوئے۔)

۱۵۵/۳ بطِ شراب کے متحرک ہونے اور موجِ شراب کے اُڑ چلنے کا مضمون غالبؔ نے بھی خوب باندھا ہے :

پھر ہوا وقت کہ ہو بال کشا موج شراب دے بط مے کو دل و دست شنا موج شراب

لیکن غالبؔ نے مضمون کو صرف شراب نوشی اور نشاط کے پہلو سے باندھا ہے۔ میر کا یہ شعر کیفیت اور معنی کا طلسم ہے۔ سب سے پہلے تو یہ دیکھیے کہ عام طریقے کے خلاف ساقی کو دنیادار بنایا ہے، اور کہا ہے کہ ساقی تم دنیا والوں کو شراب پلاتے رہو، یا ان سے لین دین میں مصروف رہو، یا مے خانے کی رونق بڑھاتے رہو، مجھے تمھاری ضرورت نہیں۔ یعنی ساقی کا ذریعہ اور وسیلہ مجھے مطلوب نہیں، مَیں تو براہِ راست اور مستقل مدہوشی چاہتا ہوں۔ مَیں یہ پسند نہیں کرتا کہ محفل میں لوگ ہوں، ساقی اُن کو جام دے، جب میری باری آئے تو مجھے جام ملے، اور جب تک دوسری باری آئے میرا نشہ خمار میں بدل جائے، مَیں تو مستی مدام چاہتا ہوں، اور اس طرح کہ بطِ صہبا پر پُرزے جھاڑ کر پرواز کرتی نظر آئے۔ شراب پینے کا برتن جو بطخ کی شکل ہوتا تھا اُسے بطِ شراب کہتے تھے۔ اکثر اسے حوضِ شراب میں ڈال دیتے تھے اور وہ برتن سطحِ حوض پر تیرتا پھرتا تھا۔ میر چاہتے ہیں کہ مستی کا وہ عالم ہو کہ بطِ مے پرواز میں آجائے (جس طرح شراب جب بوتل سے اچھلتی ہے تو اُسے موج فرض کرتے ہیں، اسی طرح بطِ مے اس قدر نشے میں آجائے کہ اُڑنے لگے) یا پھر مدہوشی اور مستی میں مجھے اس قدر لرزش و لغزش ہو کہ بط

شراب تیرتی دکھائی دینے کے بجائے اُڑتی دکھائی دے۔ پھر اتنے ہی پر بس نہیں، رنگ شراب بھی پرواز کناں ہو جائے، یعنی ہر طرف شراب کا رنگ پھیل جائے۔ اس کی بھی دو صورتیں ہیں، یا تو شراب شعلہ بن کر یا موج بن کر اُڑے اور ہر طرف اس کا رنگ پھیلے، یا پھر مجھے اس قدر نشہ ہو کہ ہر طرف شراب ہی شراب دکھائی دے۔

مجموعی حیثیت سے یہ شعر نشاطیہ ہے، لیکن اس کے صوفیانہ معنی خاص کر براہِ راست اور بے وسیلہ غیر وصول حق کا مضمون بھی بالکل واضح ہیں۔ "مدام" کے ایک معنی "شراب" بھی ہیں، لہٰذا یہ بھی "ساقی"، "بط صہبا"، "مستی" وغیرہ کے ضلع کا لفظ ہے۔ میراجی کی نظم "آبگینے کے اُس پار کی ایک شام" یاد آئی ہے:

مری آزردہ بٹی! میں تجھے یوں نوچ کر گلنار کر دوں گا
کہ ہر خوشہ چمک اُٹھے، بطے تیرتی جائے
بطے تیرتی جائے، میں اندھا تو نہیں ہوں، ہاں
بطے تیرتی جائے

("تین رنگ" صفحہ ۱۴۷۔۱۴۸)

ظاہر ہے کہ میراجی کی غیر معمولی نظم انتہائی پیچیدہ اور کئی سطحوں پر بہ یک وقت کام کرتی ہے۔ لیکن دونوں کے یہاں براہِ راست تجربہ اور تجربے کے ذریعے خود کو فراموش یا ضائع کرنے کا تصور ملتا ہے۔ اور میر نے جس لااُبالی پن کے ساتھ ساقی کو خیرباد کہا ہے اُس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ صورتِ حال پر پوری طرح حاوی ہیں، مصرعِ اولیٰ کی ساخت پر مزید غور کیجیے۔ بہ ظاہر تو دونوں ٹکڑے دعائیہ ہیں۔ یعنی اے ساقی تو ہو اور دنیا ہو، لیکن میں ہوں اور مدامِ مستی ہو۔ لیکن چوں کہ دوسرے ٹکڑے میں لفظ "اور" محذوف ہے، اس لیے اس کے معنی حالیہ بھی ہو سکتے ہیں، کہ اب میں مدامِ مستی کے عالم میں ہوں۔ اگر یہ معنی لیے جائیں تو دوسرا مصرع دعائیہ یعنی subjunctive ہونے کے بجائے امریہ یعنی imperative ہو جاتا ہے۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔

۱۵۵/۴ اسی مضمون کو دیوان چہارم میں یوں کہا ہے:

اے آہوانِ کعبہ نہ اینڈو حرم کے گرد کھاؤ کسو کی تیغ کسو کے شکار ہو

یہ شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ لفظ "اینڈو" انتہائی بدیع ہے اور آہوانِ حرم کی طرف متکلم کے تحقیر آمیز اور ترحم آمیز رویے کو بہت خوبی سے ظاہر کرتا ہے۔ آہوانِ حرم سے براہِ راست تخاطب نے شعر میں فوری پن پیدا کر دیا ہے۔ آل احمد سرور اس شعر میں میر کے تصورِ عشق کی کارفرمائی دیکھتے ہیں۔ ان کے خیال میں یہ عشق "آدمی کو خود غرضی اور ذاتی مفاد کے دائرے سے نکال کر ایک بڑے مقصد، مسلک یا مشن سے آشنا کر دیتا ہے اور جس کی گرمی سے بے مقصد زندگی میں گرمی پیدا ہو جاتی ہے۔" بے مقصد زندگی میں گرمی والی بات تو ٹھیک ہے، لیکن میرے خیال میں یہ شعر اور اس طرح کے دوسرے شعر کسی مقصد، مسلک یا مشن سے آشنائی کا اشارہ نہیں کرتے، بل کہ ان میں دردمندی کی تعلیم دی گئی ہے، یعنی ایسا دل پیدا کرنے کی ترغیب دی گئی ہے۔ جس میں سوز اور زخم خوردگی، اور اُس کی بنا پر صدق و صفا ہو، شعرِ زیرِ بحث میں آہوے حرم کو کم

ہمت بتایا گیا ہے اور کہا گیا ہے کہ یہ کم ہمتی اُس کے مرتبے کے شایان نہ تھی۔ یعنی انسان کا مرتبہ ہی یہ ہے کہ وہ دردمند دل کا حامل ہو۔

شعر زیرِ بحث کے دوسرے مصرعے میں دو زبردست پیکر ہیں (تیغ سے ذبح ہونا اور آگ میں کباب ہونا۔) ان میں معنویت دیوانِ چہارم والے شعر کے مصرعِ ثانی سے زیادہ ہے، پھر دیوانِ چہارم والے شعر میں تکرار کا خفیف سا شائبہ ہے، جب کہ شعر زیرِ بحث میں دونوں پیکر اپنی اپنی جگہ سالم اور منفرد ہیں۔ صرف تیغ سے ذبح ہونے (یعنی ''کسی کی تیغ'' کا ذکر نہ کرنے) اور صرف آگ میں کباب ہونے (یعنی کسی کی محبت کی آگ میں جلنے کا ذکر نہ کرنے) کے باعث یہ اشارہ بھی آگیا ہے کہ کوئی ضروری نہیں کہ انسان عشق کا ہی زخم کھائے۔ زخم خوردگی اور رنجوری کسی بھی باعث ہو، اچھی ہوتی ہے، کیوں کہ اس سے صفائے قلب پیدا ہوتی ہے۔

دلی میں ایک بزرگ سید حسن رسول نما تھے جو دو ہزار روپے لے کر لوگوں کو خواب میں رسول اللہ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی زیارت کرادیا کرتے تھے۔ ایک بار اُن کی بیگم نے کہا کہ آپ تمام دنیا کو زیارت کراتے ہیں، مجھے بھی یہ نعمت دلوادیجیے۔ سید حسن رسول نما نے اُن سے بھی دو ہزار روپے طلب کیے۔ جب اُن کی بیوی نے کہا کہ میرے پاس روپے کہاں؟ تو اُنھوں نے کہا اچھا تم اپنا شادی کا جوڑا پہن کر خوب بناؤ سنگار کر کے اپنے کو تیار کرو تو میں تمھیں بھی زیارت کرادوں، روپے نہیں ہیں نہ سہی۔ شام کو جب سید حسن صاحب گھر میں آئے تو بیوی کو شادی کا لال جوڑا پہنے، کنگھی چوٹی مسی سرخی غازہ کیے دیکھ کر خوب ہنسے اور بڈھی گھوڑی لال لگام کی پھبتی کہی۔ اُن کی اس حرکت پر اور اس مایوسی کی وجہ سے کہ اب زیارت کیا نصیب ہوگی۔ بیوی کو بے اختیار رونا آگیا۔ روتے روتے وہ بے ہوش ہوگئیں۔ اسی عالم میں اُن کو آں حضرت صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کا دیدار نصیب ہوگیا۔ جب وہ ہوش میں آئیں تو ہنس کر شوہر سے کہا، لیجیے آپ نے نہ دکھایا تو کیا ہوا، حضور صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم خود میرے خواب میں آگئے۔ تب سید حسن صاحب نے اُن کو یہ نکتہ سمجھایا کہ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کے دیدار کے لیے قلب کی دردمندی شرط ہے۔ اگر قلب سخت ہو تو دیدار بھی نہ ہو۔ دوسروں سے میں اسی لیے دو ہزار روپے لیتا ہوں کہ اتنی بڑی رقم دے کر اُن کے دل میں کچھ گداز پیدا ہو، اُن کو کچھ شاق گذرے، تمھارے پاس روپے تو تھے نہیں، اس لیے میں نے تمھارا مذاق بنا کر اور تمھاری ہنسی اُڑا کر تمھارا دل رنجو کردیا۔ (یہ واقعہ شاہ وارث حسن کے ملفوظات ''شمامۃ العنبر'' میں درج ہے۔) لہٰذا دل کی دردمندی جس وجہ سے بھی ہو، کارآمد ہوتی ہے، آہوے حرم اس نکتے سے آگاہ نہیں۔ اس لیے وہ کم ہمتی سے کام لیتا ہے۔ شعر کا انشائیہ انداز بھی خوب ہے۔ مرزا رفیع واعظ نے اس سے ملتا جلتا مضمون محدود انداز میں کہا ہے، مگر خوب کہا ہے:

دل کہ بے عشق شد از رحمتِ حق دور شود
مردہ را موج ز دریا بہ کنار اندازد

(جو دل عشق سے خالی ہوگیا وہ رحمتِ حق سے دُور ہوجاتا ہے، دریا کی موج مُردے کو کنارے پر پھینک دیتی ہے۔)

ملاحظہ ہو ۱۹۴/۲۔

دیوانِ دوم

ردیف ب

(۱۵۶) (۷۷۰)

۴۱۵ وہ جو کشش تھی اس کی طرف سے کہاں ہے اب تیر و کماں ہے ہاتھ میں سینہ نشاں ہے اب
پھول اس چمن کے دیکھتے کیا کیا جھڑے ہیں ہائے سیلِ بہار آنکھوں سے میری رواں ہے اب

نشاں=نشانہ
دیکھتے=دیکھتے ہی دیکھتے

نکلی تھی اس کی تیغ ہوے خوش نصیب لوگ گردن جھکائی میں تو سنا یہ اماں ہے اب
پیش از دم سحر مرا رونا لہو کا دیکھ پھولے ہے جیسے سانجھ وہی یاں سماں ہے اب

۱۵۶/۱ ''نشان'' بہ معنی ''نشانہ'' یعنی (target) اُردو میں کم یاب ہے۔ اُردو میں اس لفظ کا اس مفہوم میں استعمال تازگی لفظ کا حکم رکھتا ہے۔ خود شعر کا مضمون بالکل تازہ ہے۔ پہلے معشوق کی طرف سے ایک کشش تھی جو ہمیں اُس کے پاس کھینچ لیے جاتی تھی۔ اب وہ کشش نہیں ہے، اور اس کی دلیل یہ ہے کہ وہ تیر کمان ہاتھ میں لیے ہمارے سینے کو نشانہ بنا رہا ہے۔ نکتہ یہ ہے کہ تیر اُسی پر چلاتے ہیں جو کچھ فاصلے پر ہو۔ اگر کوئی شخص بالکل ہاتھ بھر کی دُوری پر ہو تو اُس پر تیر نہیں چل سکتا، کیوں کہ تیر کے لیے کچھ میدان چاہیے۔ اگر معشوق کی طرف سے کشش ہوتی تو ہم اُس کے بالکل ہی پاس ہوتے، اتنی دُور نہ ہوتے کہ تیر چل سکتا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ معشوق کے ہاتھ سے مرنا یا زخمی ہونا عاشق کے لیے مبارک چیز ہے، اور یہاں اس خوش گوار حادثے کو بھی اپنے نصیبے کی کم مائگی کی دلیل ٹھہرایا ہے۔

۱۵۶/۲ اشک خون آلود کے لیے ''سیل بہار'' کا استعارہ بہت بدیع ہے۔ معنوی لطف یہ ہے کہ آنکھوں سے خون جو رواں ہے اس کو بھی چمن کے جھڑتے ہوے پھولوں کی تشبیہ کہا جا سکتا ہے۔ یعنی ایک مفہوم تو یہ ہوا کہ تاراج خزاں کے باعث میرا دل خون ہو گیا اور خون کے آنسو رو کر میں نے اپنے غم کا اظہار کیا (یا اپنی بہار الگ بنالی۔) اور دوسرا مفہوم یہ ہے کہ میری آنکھوں سے جو سیل خوں رواں ہے وہ گویا میرے چمنِ دل کے پھول ہیں جو جھڑ جھڑ کر برباد ہو رہے ہیں۔ آنسو اور پھول دونوں کے لیے ''جھڑنا'' مستعمل ہے۔ منجملہ اور رعایتوں کے ''دیکھتے'' اور ''آنکھوں'' کی رعایت پر بھی غور کیجیے، پھولوں کو جھڑتے دیکھا ہے اس لیے آنکھوں سے (جو دیکھنے کا کام کرتی ہیں) سیلِ بہار رواں ہے۔

۱۵۶/۳ معشوق کے ہاتھوں قتل نہ ہو سکنے یا صرف زخمی ہو کر رہ جانے پر رنج کا مضمون ہند مسلم شاعروں نے اکثر باندھا

ہے۔ اچھے شعرا نے اس مضمون میں بدیع پہلو پیدا کیے ہیں، جیسے ولیؔ کا نہایت خوب صورت شعر ہے ؂

دل چھوڑ کے یار کیوں کے جاوے زخمی ہے شکار کیوں کے جاوے

یا مرزا احسن بیگ رفیع نے سعدیؔ ونظیریؔ وخسروؔ کی زمین میں یوں کہا ہے ؂

تا قیامت دل آں کشتہ نہ گیرد آرام
کہ دلش زخم دگر خواہد و قاتل برود

(قیامت تک اس کشتے کے دل کو چین نہ ملے گا جس کے دل نے مزید زخم کی تمنا کی لیکن قاتل اُسے چھوڑ کر چلا گیا۔)

خود میرؔ دیوانِ اوّل میں یہ مضمون باندھ چکے ہیں، ملاحظہ ہو ۵۰/۱ لیکن شعر زیرِ بحث کی ڈرامائیت اور یہ کنایہ کہ جن لوگوں پر معشوق کی تلوار پڑی وہ خوش نصیب ٹھہرے، اس کو ان تینوں اشعار سے برتر ٹھہراتی ہے جن کا ذکر اُوپر ہوا۔ خود اپنے کو مرنے کے لیے تیار دکھانے کے لیے گردن جھکانے کا استعارہ استعمال کرنا جس میں عاجزی، شکر گذاری اور موت کا استقبال بھی شامل ہیں، غیر معمولی بات ہے۔ پھر معشوق کو عام لوگوں سے اس قدر رُو در دکھایا ہے کہ وہ کوئی انسان نہیں بل کہ کوئی قدرتی قوت معلوم ہوتا ہے۔ روز روز اُس کی تلوار باہر نہیں نکلتی، کبھی کبھی ہی یہ مبارک موقعہ آتا ہے۔ معشوق کی تلوار خاموشی سے اور آناً فاناً بہتوں کا کام تمام کر دیتی ہے۔ مَیں بھی خوش ہو کر اپنی گردن جھکاتا ہوں، لیکن ایک آواز سنائی دیتی ہے کہ باقی لوگوں کو امان ہے۔ لفظ ''اماں'' کا طنز بھی اپنی جگہ بے مثال ہے۔ جو قتل ہو گیا وہ خوش نصیب ٹھہرا، اور جو بچ گیا اس کو ''اماں'' مل گئی، ایسی امان بھلا کس کام کی جو خوش نصیبی سے محروم کر دے۔

چھوٹے اور بڑے شاعر کا فرق دیکھنا ہو تو میرؔ کے اس شعر کے سامنے اصغر علی خاں نسیمؔ کا حسبِ ذیل شعر رکھیے ؂

موت نے قسمت بھی کھوئی کیا بُری شے ہے اُمید جب جھکی گردن مری وہ اور کا قاتل ہوا

۱۵۶/۴ بعض لوگ ''پھولے ہے جیسے سانجھ'' کو میرؔ کے پراکرتی شغف سے تعبیر کریں گے۔ بات صحیح ہے، لیکن یہاں بات صرف اتنی نہیں ہے۔ ''سانجھ'' کے معنی ''شفق شام'' بھی ہوتے ہیں، لیکن ''شام'' کے معنی ''شفق شام'' نہیں ہوتے۔ ''شفق پھولنا'' محاورہ ہے، یعنی شفق کی سرخی کا آسمان پر پھیل جانا۔ ''شام پھولنا'' بھی محاورہ ہے، لیکن اس کے معنی ہیں ''شام کے سایوں کا دُور تک پھیلنا''۔ لہٰذا ''سانجھ'' بہ معنی ''شفق'' میں ''شفق پھولنا'' بہ معنی ''شفق کی سرخی کا آسمان پر پھیل جانا'' کا پیوند لگا کر ''سانجھ پھولنا'' کا استعارہ وضع کیا گیا ہے۔ صبح کے پھولنے کے پہلے ہی رونے کے باعث شفق شام کے پھولنے کا منظر پیدا ہو جانا بھی خوب ہے۔

ڈاکٹر عبدالرشید نے ''قصۂ مہر افروز دلبر'' اور سوداؔ سے ایک ایک مثال ''سانجھ پھولنا'' کی پیش کی ہے۔ بل کہ ''قصۂ مہر افروز دلبر'' میں تو ''سانجھ پھولنا''، بہ معنی ''شفق''، بھی ہے۔ افسوس کہ بعد کے لوگوں نے ایسے خوب صورت اور تازہ الفاظ ترک کر دیے۔

(۱۵۷) (۷۷۴)

اس آفتابِ حسن کے جلوے کی کس کو تاب | آنکھیں ادھر کیے سے بھر آتا ہے دو ہیں آب
۴۲۰ غفلت سے ہے غرور تجھے ورنہ ہے بھی کچھ | یاں وہ سماں ہے جیسے کہ دیکھے ہے کوئی خواب — غرور = دھوکا
یہ بستیاں اُجڑ کے کہیں بستیاں بھی ہیں | دل ہو گیا خراب جہاں پھر رہا خراب
کاش اس کے روبہ رو نہ کریں مجھ کو حشر میں | کتنے مرے سوال ہیں جن کا نہیں جواب

۱۵۷/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن آفتابِ حُسن کی طرف نظر کرنے سے آنکھوں میں پانی بھر آنا خوب ہے۔ یہ عام زندگی کا مشاہدہ بھی ہے کہ سورج کی طرف دیکھنے سے آنکھوں میں پانی بھر آتا ہے۔ پھر، یہ رونا حسرت اور مایوسی کا رونا بھی ہو سکتا ہے۔ اور یہ بات تو ہے ہی کہ آنکھوں میں پانی بھرا ہوا ہو تو کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ ''آب'' بہ معنی ''چمک'' اور ''تاب'' بہ معنی ''گرمی، چمک'' کی رعایت دل چسپ ہے۔ اسی مضمون کو دیوانِ سوم میں یوں بیان کیا ہے:

کس طور سے بھر آنکھ کوئی یار کو دیکھے | اس آتشیں رخسار سے ہوتی ہے نظر آب

۱۵۷/۲ ''غرور'' کو اصل معنی میں استعمال کیا ہے، لیکن اس کے اُردو معنی (گھمنڈ) بھی مفید مطلب ہیں۔ ''دیکھے ہے کوئی خواب'' کے بھی دو مفہوم ہیں۔ (۱) کوئی خواب دیکھ رہا ہو، یعنی کوئی بھی شخص۔ (۲) تم کوئی خواب دیکھ رہے ہو۔ پہلے مفہوم کی روشنی میں مطلب پھر دو نکلتے ہیں۔ اول تو یہ کہ یہاں وہ سماں ہے جیسے کوئی شخص خواب دیکھ رہا ہو۔ یعنی دنیا کی چہل پہل اور حقیقت محض ایک شخص کے خواب کی سی ہے۔ دوسری طرف، یہ بھی معنی ہیں کہ یہاں وہ سماں ہے جیسے کوئی شخص خواب میں ہو، یعنی یہ دنیا کسی خواب دیکھتے ہوئے شخص کی طرح ہے، جو شخص خواب میں محو ہے وہ زندہ ہے بھی اور نہیں۔ پھر یہ کہ خواب میں اس شخص کی زندگی کچھ ہوتی ہے جس کا اُس کی ظاہری حیثیت سے کوئی علاقہ نہیں ہوتا۔ مثلاً خواب دیکھتا ہوا شخص تو بستر پر سو رہا ہے، لیکن خواب میں وہ خود کو جنگلوں میں شکار کھیلتا ہوا دیکھتا ہے۔ دنیا کی حقیقت خواب کی سی ہے، اس مضمون کو پہلے بھی میر نے بڑے پیچیدہ اور کثیر المفہوم انداز میں بیان کیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۵۷/۱۔ دیوانِ اول ہی میں یہ مشہور تر شعر بھی ہے:

چشم دل کھول اس بھی عالم پر | یاں کی اوقات خواب کی سی ہے

لیکن شعر زیرِ بحث کا یہ مضمون، کہ یہ دنیا کوئی خواب ہے جسے کوئی دیکھ رہا ہے، بہت ہی نادر ہے۔ میر کے دو سو برس بعد بورخیس (Borges) نے اپنے افسانے The Circular Ruins میں اس مضمون کو دریافت کیا۔ افسانے کا مرکزی کردار حقیقت کی تلاش میں سرگرداں ہے، ایک وقت وہ آتا ہے جب اُسے محسوس ہوتا ہے کہ کائنات محض خواب ہے۔ پھر آخر اُسے ایسا لگتا ہے کہ وہ خود ایک خواب ہے، جسے کوئی اور ہستی دیکھ رہی ہے۔

۱۵۷/۳ اس مضمون کو بار بار بیان کیا ہے۔ مثلاً:

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے | پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اُجاڑ کر — (دیوانِ اول)

شعرِ زیرِ بحث میں ''بستیاں'' کا ایہامِ صوت، اور ''جہاں'' کا ایہام خوب ہیں۔ اگر مصرعِ ثانی یوں پڑھیے: دل ہو گیا خراب، جہاں پھر رہا خراب، تو ''جہاں'' بہ معنی ''دنیا'' ہے۔ اور اگر ''جہاں'' کے بعد وقفہ دیجیے تو ''جہاں'' اپنے عام معنی میں ہے۔ یہی لطف ''کہیں'' میں بھی ہے۔ یہ لفظ اپنے دونوں معنی (زمانی اور مکانی) میں صحیح کام دے رہا ہے۔

۱۵۷/۴ سردار جعفری نے اس سے ملتا جلتا مضمون خوب کہا ہے:

در بہ در ٹھوکریں کھاتے ہوئے پھرتے ہیں سوال
اور مجرم کی طرح ان سے گریزاں ہے جواب

میر کے شعر میں معنی کی خوبی یہ ہے کہ معشوق کو لاجواب اور پھر شرمندہ کرنا پسند نہیں، اس لیے اُس کے دیدار سے بھی محروم رہنا گوارا ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ اگر سامنا ہو گیا تو سوال جواب جرح و شکایت ضرور کریں گے۔ اس لیے اچھا ہے کہ سامنا ہی نہ ہو۔

(۱۵۸) (۷۷۷)

برقع میں کیا چھپیں وے ہوویں جنھوں کی یہ تاب
رخسار تیرے پیارے ہیں آفتاب مہتاب

کچھ قدر میں نہ جانی غفلت سے رفتگاں کی
آنکھیں ہی کھل گئیں اب جب صحبتیں ہوئیں خواب

۴۲۵ اس بحرِ حسن کے تئیں دیکھا ہے آپ میں کیا
جاتا ہے صدقے اپنے جو لحظہ لحظہ گرداب
آپ میں = اپنے اندر

نکلی ہیں اب کے کلیاں اس رنگ سے چمن میں
سر جوڑ جوڑ جیسے مل بیٹھتے ہیں احباب

۱۵۸/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن اس کے مضمون سے میر کو دلچسپی کچھ زیادہ ہی تھی، چناں چہ دیوانِ اول میں بھی کہا ہے:

بے تکلف نقاب وے رخسار
کیا چھپیں آفتاب ہیں دونوں

۱۵۸/۲ سارے شعر میں رعایت جلوہ گر ہے، صحبتیں جب خواب ہوئیں، یعنی ختم ہو گئیں اور اُن کو عرصہ ہو گیا، تو آنکھیں کھل گئیں۔ آنکھیں کھلنے کا جواز بھی بیان کر دیا ہے کہ پہلے غفلت تھی، اور غفلت میں آنکھیں بند ہوتی ہی ہیں۔ ''غفلت سے'' یعنی غفلت کی وجہ سے، جانے والوں کی قدر نہ کی۔ لیکن کب؟ جب وہ موجود تھے، یا جب وہ چلے گئے؟ اغلب یہ ہے کہ جب وہ موجود تھے۔ یعنی اس وقت بھی معلوم تھا کہ وہ جانے والے ہیں، لیکن مَیں نے کچھ خیال نہ کیا۔ یا جب وہ چلے گئے تب بھی مَیں نے عرصے تک اُن کی کمی نہ محسوس کی، شاید اس بنا پر کہ مجھے اُمید تھی وہ واپس آ جائیں گے، یا یہ اُمید تھی کہ اُن کا نعم البدل مل جائے گا۔ اب جب اُن کو گئے ہوئے عرصہ ہو گیا اور اُن کی یادیں بھی محو ہونے لگیں تو میری آنکھیں کھلیں۔

۱۵۸/۳ بالکل نیا پیکر ہے، اور واہماتی تخیل کا اچھا نمونہ ہے۔ گرداب مسلسل چکر میں رہتا ہے، اس لیے فرض کیا کہ وہ اپنے گرد پھر کر صدقے ہو رہا ہے، لیکن گرداب اپنے ہی اُوپر کیوں عاشق ہے؟ شاید اس لیے کہ گرداب نے اپنے اندر اس بحرِ حُسن کو جلوہ فرما دیکھ لیا ہے، جس کا وہ ایک حصہ ہے۔ مولانا روم نے مثنوی میں ایک حکایت نقل کی ہے کہ ایک بار حضرت بایزید حج کو جا رہے تھے کہ راستے میں اُن کو ایک بزرگ ملے۔ بزرگ نے اُن سے کہا کہ تم طوافِ کعبہ کو جا رہے ہو؟ کعبے کو تو اللہ نے ایک بار اپنا گھر کہا تھا۔ مجھ کو تو (یعنی انسانی قلب اور وجود کو) اللہ نے ستر بار اپنا بندہ کہا ہے۔ تم

میرے گرد طواف کرو:

کعبہ ہر چندے کہ خانہ بر اوست　　خلقت من نیز خانہ سرّ اوست
تا بکرد آں خانہ را در دے نرفت　　واندریں خانہ بجز آں حی نرفت

(ہر چند کہ کعبہ اُس کی عبادت کا گھر ہے، میرا وجود بھی اس کے اسرار کا گھر ہے۔ جب سے اُس نے وہ گھر بنایا ہے اس میں نہیں گیا ہے۔ اور اس گھر میں (یعنی میرے وجود میں) اس حی وقیوم کے علاوہ کوئی نہیں گیا ہے۔ ترجمہ قاضی سجاد حسین)

چشم نیکو باز کن در من نگر　　تا بہ بینی نور حق اندر بشر
کعبہ را یک بار "بیتی" گفت یار　　گفت "یا عبدی" مرا ہفتاد بار

(اچھی طرح آنکھ کھول، مجھے دیکھ تا کہ تو بشر میں اللہ (تعالیٰ) کا نور دیکھے۔ دوست (اللہ تعالیٰ) نے کعبہ کو ایک بار میرا گھر کہا ہے، مجھے ستر بار "اے میرے بندے" کہا ہے۔ ترجمہ: قاضی سجاد حسین)

لہٰذا ان بزرگ نے حضرت بایزید کو حکم دیا:

گفت طوفے کن بگردم ہفت بار
ویں نکوتر از طواف حج شمار

(انھوں نے فرمایا میرے گرد سات بار طواف کر لے اور اس کو حج کے طواف سے بہتر سمجھ۔ ترجمہ: قاضی سجاد حسین)

اغلب ہے کہ بنیادی مضمون، جو صوفیا کے یہاں کئی مختلف انداز سے ملتا ہے، میر نے مولانا روم سے ہی لیا ہو گا۔ لیکن سمندر اور گرداب کا پیکر اُن کا اپنا ہے، اور اسی کی بنا پر میر کی انفرادی شان ہے، پھر یہ بھی ہے کہ میر کا انشائیہ، استفہامی، خود کلامی کا سا انداز اس شعر کو کشف کے مرتبے تک لے گیا ہے۔

۱۵۸/۴ تشبیہ نئی ہے، اور میر کو اس قدر مرغوب تھی کہ اسے وہ ساری عمر برتتے رہے:

یوں بار گل سے اب کے جھکے ہیں نہال باغ　　جھک جھک کے جیسے کرتے ہیں دو چار یار بات　　(دیوانِ دوم)
ہم بھی تو فصل گل میں چل تک تو پاس بیٹھیں　　سر جوڑ جوڑ کیسی کلیاں نکلتیاں ہیں　　(دیوانِ سوم)
بہار آئی گل پھول سر جوڑے نکلے　　رہیں باغ میں کاش اس رنگ ہم تو　　(دیوانِ ششم)

معنوی اعتبار سے دیوانِ سوم کا شعر قدرے نکلتا ہوا ہے، لیکن بیان میں اس قدر صفائی نہیں ہے جس قدر شعر زیر بحث میں ہے۔ "نکلی ہیں اب کے کلیاں" میں کنایہ جوشِ بہار کا ہے، یعنی ہر بار بہار میں کلیوں کی یہ گنجانی اور کثرت نہیں ہوتی۔

دیوانِ سوم

ردیف ب

(۱۵۹)

(۱۱۰۹)

سب آتش سوزندۂ دل سے ہے جگر آب | بے صرفہ کرے صرف نہ کیوں دیدۂ تر آب | بے صرفہ = دل کھول کر، فیاضی سے

پھرتی ہے اُڑی خاک بھی مشتاق کسو کی | سر مار کے کرتا ہے پہاڑوں میں بسر آب

دل میں تو لگی دوں سی بھریں چشمے سی آنکھیں | کیا اپنے تئیں روؤں اِدھر آگ اُدھر آب | دوں = آگ، جنگل میں لگی ہوئی آگ

۲۳۰ اس دشت سے ہو میرؔ ترا کیوں کہ گذارا | تا زانو ترے وحل ہے تری تا بہ کمر آب | وحل = مٹی، کیچڑ

۱/۱۵۹ اس شعر میں تضادات اس خوبی سے ملا دیے ہیں کہ پہلی نظر میں احساس نہیں ہوتا۔ دل کو جلانے والی آگ نے جگر پانی کر دیا ہے۔ (جگر پانی ہونا بہ معنی بہت تکلیف یا رنج میں ہونا بھی ملحوظ رکھیے۔) یعنی جو چیز دل کو جلا رہی ہے وہی جگر کو پانی کر رہی ہے۔ جگر سرچشمۂ خوں ہے، اب جب جگر ہی پانی ہو گیا تو آنکھ میں لہو کہاں سے آئے؟ ظاہر ہے کہ پانی ہی پانی بہے گا۔ لیکن پانی بہنے کی دو علامتیں اور بھی ہیں۔ آنسو اس لیے بہائے جا رہے ہیں کہ دل میں جو آگ لگی ہے وہ بجھ جائے۔ یعنی جگر کا پانی ہونا، جو نتیجہ ہے دل میں آگ لگنے کا وہی دل کی آگ بجھانے کا کام بھی کرے گا۔ دوسری علت یہ ہے کہ دل میں آگ لگنے کے باعث جو سوزش، تکلیف اور رنج ہے، اُس کی بنا پر آنکھ سے آنسو بہ رہے ہیں۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جب جگر سالم و ثابت تھا تو آنکھوں میں خون کے آنسوؤں کی فراوانی تھی۔ اب جب جگر پانی ہو گیا ہے تو لامحالہ پانی والے آنسوؤں کی فراوانی ہوگی۔ بے صرفہ صرف کرنے میں جو تضاد ہے اسے بھی ملحوظ رکھیے۔ ''آب'' کے معنی ''چمک'' فرض کیجیے (رونے سے آنکھوں کی آب جاتی رہتی ہے) تو مصرعتین کے ''آب'' میں ایہام صوت اور ایہام تناسب دونوں پیدا ہوتے ہیں، اور ''آب'' (بہ معنی چمک) اور ''آتش'' (چمک داری اور روشنی کے اعتبار سے) میں ایک اور رعایت نظر آتی ہے۔

۲/۱۵۹ دنیا کی ہر شے میں عشق کا تحرک ہے، اس خیال کو لے کر یہ مضمون پیدا کیا ہے کہ آب و خاک دونوں کو کسی کی تلاش ہے، دونوں ہجر میں سرگرداں و آشفتہ ہیں۔ اپنی کیفیت کو مظاہر فطرت پر منطبق کرنا مشرقی شعریات کا خاصہ ہے۔ یہاں ان مظاہر کی بنیادی صفات (خاک کا اُڑتے پھرنا اور پانی کا پتھروں سے ٹکرانا) اس مزید خوبی کے ساتھ استعمال ہوئی ہیں کہ خاک کا تعلق دشت و صحرا سے ہے اور پانی کا دشت و کوہ سے۔ عاشق کو بھی ان دونوں (دشت، صحرا، کوہ) سے تعلق ہوتا ہے۔ شہزادی زیب النسا سے دو شعر منسوب ہیں، ممکن ہے میرؔ کو اس شعر کا مضمون کسی حد تک ان اشعار سے سوجھا ہو:

اے آبشار نوحہ گر از بہر کیستی — سر در نگوں فگندہ از اندوہ چیستی
آیا چہ درد بود کہ چوں ما تمام شب — سر را بہ سنگ می زدی و می گریستی

(اے آبشار تو کس کے لیے نوحہ گر ہے؟ تو کس غم میں اپنے سر کو یوں جھکائے ہوئے ہے؟ تجھے کیا غم تھا کہ تو بھی میری طرح تمام رات سر کو پتھر سے ٹکراتا اور روتا تھا؟)

لیکن ظاہر ہے کہ ان اشعار میں وضاحت اور تصنع ہے۔ میر کا بیان زیادہ آفاقی ہے، اس میں خاک و آب دونوں کا ذکر ہے اور ان کا اُسلوب انکشافاتی ہے۔ رعایت سے میر کہیں باز نہیں آتے۔ یہاں بھی "سر" اور "بسر" کی رعایت موجود ہے۔

۱۵۹/۳ لفظ "دوں" خود اتنا تازہ ہے کہ ایک پورے شعر کا حکم رکھتا ہے۔ مطلع کی طرح یہاں بھی آگ اور پانی کو ملا دیا ہے۔ "چشمے" اور "آنکھیں" کی رعایت بھی نظر میں رکھیے۔ دوسرا مصرع ایسا لگایا ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ کس آسانی سے مصرع اولیٰ کا جواب مہیا کر دیا ہے، لیکن اگر مصرع ثانی سامنے نہ ہو تو ہزار غور کریں، سمجھ میں نہیں آتا کہ مصرع اولیٰ کے بعد کہنے کو کیا تھا جو شاعر نے کہا ہوگا؟ معنوی پہلو بھی خوب ہے۔ رونا اس لیے لاحاصل ہے کہ اس سے دل کی آگ تو بجھے گی نہیں، اور آنکھیں خالی نہ ہوں گی، کیوں کہ وہ چشمے کی طرح بھری ہوئی ہیں۔ پھر، اگر آگ کو روؤں تو چشمے سی آنکھیں موجود ہیں، اگر چشمے سی آنکھوں کا غم کروں تو دل کی آگ موجود ہے، یعنی دل کی آگ کو رونے کا جواز اس لیے نہیں کہ آنکھوں کا چشمہ تو حاضر ہے، اور آنکھوں کے چشمے کو رونے کا جواز یوں نہیں کہ دل کی آگ حاضر ہے۔ آگ اور پانی کو غالب نے بھی ایک شعر میں یک جا کیا ہے :

شورشِ باطن کے ہیں احباب منکر ورنہ یاں — دل محیطِ گریہ و لب آشنائے خندہ ہے

سہا مجددی کہتے ہیں کہ "اس شعر میں لطف یہ ہے کہ دل میں سوزِ پنہاں اور دل محیطِ گریہ میں ڈوبا ہوا، دو ضدیں جمع کر دی ہیں۔" اور اس میں کوئی شک نہیں کہ جہاں میر نے آگ اور پانی کو محض یک جا کیا ہے، غالب کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے پانی کے اندر آگ جلا دی ہے۔

۱۵۹/۴ دوسرے مصرعے میں الفاظ کی نشست اتنی اُستادانہ اور حاکمانہ ہے کہ پیکر کی شدت پر فوراً نگاہ نہیں جاتی۔ مصرع اولیٰ میں "دشت" کا ذکر کر کے منظر کو بہت وسیع کر دیا ہے۔ اندازِ تخاطب نے ایک حُسن یہ بھی پیدا کر دیا ہے گویا میر کے علاوہ اور لوگ بھی اس دشت میں ہیں، لیکن یہ بلا میر ہی پر آئی کہ گھٹنوں کے اُوپر تک کیچڑ میں پھنس گئے اور کمر کر پانی الگ ہے۔ متکلم اور شاید اُس کے ساتھی، یہ منظر دیکھ کر ٹھہرتے، بس چند افسوس کے کلمے کہہ کر گذر جاتے ہیں، آتش نے دوسرے مصرعے کا پیکر، اور اندازِ نشستِ الفاظ، دونوں کی تقلید کرنے کی کوشش کی ہے۔ مگر بُری طرح ناکام ہوئے ہیں :

باغِ عالم میں جو راحت ہے تو پھر رنج بھی ہے — تا کمر گل ہیں تو یاں تا سرِ زانو کانٹے

تمثیل بالکل بے اثر، دعوا قطعی بے دلیل، غیر ضروری الفاظ کی بھر مار اور پہلے مصرعے کا بے کیف اخلاقی بیان، یہ ہے اس شعر کی کائنات، خود میر نے تا کمر گل کا پیکر نور العین واقف سے مستعار لیا ہے :

تا بہ زانو پائے در گِل ماندہ ایم سر بسر کوے بتاں از دست دل

(اے کوے بتاں! دل کے ہاتھوں میں زانو زانو کیچڑ میں بالکل پھنس کر رہ گیا ہوں۔)

واقفؔ کو پیکر تو بہم پہنچ گیا، لیکن وہ اسے ٹھیک سے برت نہ پائے، کوے بتاں سے تخاطب فضول ہے، اور "سر بہ سر" کا لفظ بالکل بے کار ہے۔ میرؔ نے واقفؔ سے ایک اشرفی لی اور اسے پورا خزانہ بنا دیا۔

اس مضمون کو ذرا بدل کر، لیکن اور صفائی کے ساتھ میرؔ نے دیوانِ سوم ہی میں یوں بیان کیا ہے :

ہوتے ہیں خاک رہ بھی لیکن نہ میرؔ ایسے رستے میں آدھے دھڑ تک مٹی میں تم گڑے ہو

دیوان چہارم

ردیف ب

(۱۶۰) (۱۳۵۲)

ہوا جو دل خوں خرابی آئی ہر ایک اعضا میں ہے فتور اب
حواس گم ہیں دماغ گم ہے رہا سہا بھی گیا شعور اب

مریں گے غائب ہزاریوں تو نظر میں ہرگز نہ لاوے گا تو
کریں گے ضائع ہم آپ ہی کو بتنگ ہو کر ترے حضور اب

وجوب و امکاں میں کیا ہے نسبت کہ میر بندے کا پیش صاحب
نہیں ہے ہونا ضرور کچھ تو مجھے بھی ہونا ہے کیا ضرور اب

$\frac{۱۶۰}{۱}$ مطلع برائے بیت ہے، لیکن "ہر ایک اعضا" کی بے تکلفی خوب ہے۔

$\frac{۱۶۰}{۲}$ "نظر میں لانا" بہ معنی "توجہ کرنا"، "اہمیت دینا" ہے، یہاں میر نے اسے محاوراتی اور لغوی دونوں معنی میں استعمال کیا ہے۔ "مریں گے غائب ہزار" کے دو معنی ہیں، اول یہ کہ اگر ہم غائبانہ ہزار بار مریں، یا کتنی ہی تکلیف سے کیوں نہ مریں۔ دوسرے معنی یہ کہ اگر ہزار لوگ بھی غائبانہ مریں۔ شعر میں نفسیاتی ندرت یہ ہے کہ عاشق کی ساری تمنا یہ ہے کہ بس کسی طرح معشوق کی نظروں میں آ جائے۔ اس مقصد کو حاصل کرنے کے لیے وہ معشوق کے سامنے خودکشی کرنے کو تیار ہے، کہ تب تو معشوق ہمارا نوٹس لے گا۔ جان سے چلے جائیں گے اور معشوق کی توجہ کا ہمیں کوئی فائدہ نہ ہوا۔ تو کیا، وہ ہمیں ایک بار انفرادی طور پر جان تو جائے گا۔ جدید زمانے کے بعض قاتلوں اور تخریب کاروں نے اسی نفسیات کا مظاہر کیا ہے، وہ کہتے ہیں کہ ہم یہ سب کام اسی لیے کرتے ہیں کہ کسی طرح سماج کی نظروں میں آ جائیں۔ میر کی نفسیاتی بصیرت قابلِ داد ہے کہ ان کو یہ مضمون سوجھا۔

$\frac{۱۶۰}{۳}$ گذشتہ شعر کے لہجے میں جو قلندرانہ بے پروائی ہے وہ اس شعر میں متکلموں کے لہجے کا لباس پہن کر آئی ہے۔ معشوق واجب الوجود ہے اور عاشق ممکن الوجود، دوسرے الفاظ میں یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ عاشقوں کا وجود ہو یا نہ ہو، معشوقوں کا وجود رہے گا۔ یعنی حُسن ایک مطلق چیز ہے، اسے کسی حوالے کی ضرورت نہیں۔ اگر ایسا ہے کہ معشوق کو عاشق کے وجود کی ضرورت نہیں تو کیا ضرور ہے کہ میں اپنے معشوق کے سامنے ہی رہوں؟ جب میرا وجود محض اضافی ہے تو پھر میں کہیں جا کر مر کھپ رہوں گا۔ معشوق واجب الوجود ہے اور عاشق کے بغیر بھی قائم رہتا ہے، اس لیے عاشق کا عدم وجود ایک طرح سے عاشق کی تکمیل ہے کہ اس طرح وہ اپنے اضافی وجود کو حُسن کے محاذ سے الگ کر لیتا ہے۔ اپنے نہ ہونے کی ضرورت اور اپنے وجود کی عدم ضرورت پر اس قدر غیر جذباتی اظہار خیال نادر بات ہے۔

(۱۶۱) (۱۳۵۴)

لیتی ہے ہوا رنگ سراپا سے تمھارے
معلوم نہیں ہوتے ہو گلزار میں صاحب

۱۶۱/۱ اس سے ملتے جلتے مضمون اور اس پر کچھ بحث کے لیے دیکھیے ۱۳۳/۴۔ یہ مضمون میر نے اکثر بیان کیا ہے، لیکن شعر زیر بحث میں ایک نئی بات ڈالی ہے کہ ہوا کا رنگ اور معشوق کا رنگ بالکل ایک ہو گیا ہے اس لیے معشوق اگرچہ گل گشت میں مصروف ہے، لیکن دکھائی ہی نہیں دے رہا ہے۔ "معلوم نہیں ہوتے ہو" میں ایک پہلو یہ ہے کہ لگتا ہے معشوق باغ میں ہے ہی نہیں، صرف اُس کے سراپا کا رنگ پھیلا ہوا ہے۔ مزید بحث کے لیے دیکھیے ۱۴/۱۔ ہوا کے علاوہ پانی کے رنگ بدلنے کا بھی مضمون میر نے بہت باندھا ہے۔ مثلاً دیوان پنجم میں ہے:

بے عکس گل و لالہ الٰہی ان جویوں میں آب نہ ہو
نہریں چمن کی بھر رکھی ہیں گویا بادۂ لعلیں سے

رنگوں کے باہم ردعمل اور اُس کے نتیجے میں رنگوں کے بدل جانے کا احساس میر کے یہاں اکثر ملتا ہے۔ ایسا لگتا ہے اُنھوں نے مصور کی آنکھ پائی تھی۔ (ان کے فارسی کلام میں مصوری کی اصطلاحات بہت ملتی ہیں۔) رنگوں کے باہم رد عمل کے بارے میں ملاحظہ ہو ۱۳۳/۴۔

(۱۶۲) (۱۳۵۷)

۴۳۵ سارا ہنگامہ قیامت کا مرے سر پر ہے اب
گفت گو انسان سے محشر میں ہے یعنی کہ میر

۱۶۲/۱ بہت دل چسپ اور کثیر المعنی شعر ہے۔ سب سے پہلے تو یہ خود اعتمادی دیکھیے کہ سارے میدان حشر میں صرف ایک انسان ہوگا، یعنی مَیں، گویا باقی لوگ انسان سے زیادہ یا انسان سے کم رتبے کے ہوں گے۔ لیکن میر نے صرف خود کو انسانیت کے منصب پر فائز کیوں کیا؟ شاید اس لیے کہ وہی اکیلے گناہ گار ہیں۔ یا وہی اکیلے ہیں، جنھوں نے انسانی زندگی کے تمام نشیب و فراز دیکھے ہیں، یا وہی اکیلے ہیں، جنھوں نے فرشتہ بننا چاہا نہ شیطان۔ لیکن اگر "مرے سر" سے مراد عام عالم انسانی میں رہنے والے لوگ لیے جائیں تو مراد یہ نکلتی ہے کہ خدا، فرشتے، شیطان، ان سب کی تو چھٹی ہے، ان سے کوئی کچھ نہ کہے گا کہ آپ نے کیا کیا اور کیوں؟ قیامت کا دربار بے چارے انسانوں کی مصیبت ہوگا۔ اوروں نے جو کچھ کیا یا نہ کیا یا ہونے دیا، اس پر گفت گو نہ ہوگی۔ یہ بھی کوئی نہ سوچے گا کہ بہ قول میر: ہم بشر عاجز ثبات پا ہمارا کس قدر۔ یہ بھی نہ پوچھا جائے گا کہ اگر انسان سے خطا اور بھول سرزد ہوئی تو اس میں شیطان کی کتنی ذمہ داری تھی۔ اور خود خدا کی کتنی، جس نے انسان کو ضعیف اور ظلوم و جہول بنایا۔ سارا زور بے چارے انسان پر صرف ہوگا۔ شاید کچھ اسی طرح کے تصور کے زیر اثر اقبال نے کہا تھا:

روز حساب جب مرا پیش ہو دفتر عمل
آپ بھی شرمسار ہو، مجھ کو بھی شرمسار کر

میر کے شعر میں عجب قلندرانہ انانیت اور انسان برتری ہے۔ اقبال کا شعر بہت تازہ اور بے تکلف ہے، لیکن میر ان کے لیے راہ ہموار کر گئے تھے۔

''گفت گو'' یہاں کئی معنی میں استعمال ہوا ہے۔(۱) بحث مباحثہ (۲) بات چیت (۳) سوال جواب۔ یہ سب معنی لغات میں نہیں ملتے، لیکن شعرا کے استعمال میں ہیں۔ یہ مثالیں ملاحظہ ہوں :

گفت گو ریختے میں ہم سے نہ کر　　یہ ہماری زبان ہے پیارے　(میرؔ، دیوان اول)

لوگ سمجھانے لگے یہ دن نہیں تکرار کا　　گفت گو ان سے مری روز شمار آنے کو تھی　(داغؔ)

جواب تیغ سے دیتے جو مانگتا بوسہ　　بڑے مزے کی مری اُن کی گفت گو ہوتی　(جلیلؔ مانک پوری)

''محشر'' کے اعتبار سے ''قیامت کا ہنگامہ'' بھی اچھا رکھا ہے۔ ایہام کا ایہام ہے اور محاورے کا محاورہ۔

دیوان پنجم

ردیف ب

(۱۶۳)   (۱۵۷۴)

کب سے صحبت بگڑی رہی ہے کیوں کر کوئی بناوے اب   ناز و نیاز کا جھگڑا ایسا کس کے کنے لے جاوے اب
سوچتے آتے ہیں جی میں پگڑی پر گل رکھنے سے   کس کو دماغ رہا ہے اس کے جو حرف خشن اٹھاوے اب

چتا = فکر، چنتا
خشن = درشت

دل کے داغ بھی گل ہیں لیکن دل کی تسلی ہوتی نہیں   کاش کہ دو گل برگ ادھر سے باؤ اڑا کر لاوے اب

۱۶۳/۱ دیوانِ اول میں اس سے ملتا جلتا مضمون بڑے لطف سے بیان کیا ہے:

باہم سلوک تھا تو اُٹھاتے تھے نرم گرم   کاہے کو میرؔ کوئی دبے جب بگڑ گئی

یہ اور اس طرح کے اشعار نہ صرف یہ کہ غزل کے مضامین کا دائرہ وسیع کرتے ہیں، بل کہ میر کے کلام کو زندگی اور روز مرہ کے تجربے کے قریب لاتے ہیں۔ ایک طرف تو میرؔ رنج و الم یا جگر شکستگی کی انتہائی کیفیتوں کو بیان کرتے ہیں، دوسری طرف وہ رندی اور جنسی جذبات پر مبنی مضامین برتتے ہیں، تیسری طرف وہ حکیمانہ اور اسراری باتیں کہتے ہیں، چوتھی طرف عشق اور تاہل کے روز مرہ معاملات کا ذکر کرتے ہیں۔ اس طرح انسانی ذہن، تجربے، احساس اور معاشرت کے اَن گنت گوشے ہیں جن تک ہمیں اُن کے کلام کے ذریعہ رسائی ہوتی ہے۔ پھر، اکثر و بیشتر جگہوں پر میرؔ کا اظہار پیچیدہ اور اُسلوب تہ دار ہوتا ہے۔ شعر زیر بحث میں دیکھیے، ''بناوے'' کے دو مفہوم ہیں۔ ایک تو بگڑی صحبت کو بنانا، اور دوسرا تعلقات کو نبھانا۔ مثلاً ''فلاں کی فلاں شخص سے خوب بنتی ہے۔'' پھر دوسرے مصرعے میں لفظ ''ایسا'' رکھ کر یہ کنایہ مہیا کر دیا ہے کہ صحبت کو بگڑتے نہ صرف ایک عرصہ ہو گیا ہے، جیسا کہ مصرع اولیٰ میں مذکور ہے، بل کہ یہ جھگڑا ناز و نیاز کا ہے اور بہت سخت جھگڑا ہے۔ معمولی جھگڑا ہوتا تو شاید نپٹ بھی لیتے۔ پھر کہتے ہیں ایسا جھگڑا کوئی کس کے سامنے لے جائے، یعنی باہر کے لوگ تو سمجھیں گے نہیں، اور معشوق کچھ سننے پر آمادہ ہی نہیں۔ تعجب ہے کہ ایسے اشعار کی موجودگی میں بھی لوگوں نے میرؔ کو انفعالی مزاج کا، حد درجہ رنج اُٹھانے والا اور پھر بھی اُف نہ کرنے والا لکھا ہے، مومنؔ نے اس مضمون کو تجارتی اور ہوس ناکانہ بنا کر پیش کیا ہے:

معشوق سے بھی ہم نے نبھائی برابری   واں لطف کم ہوا تو یہاں پیار کم ہوا

۱۶۳/۲ اس شعر کا مضمون، تخیل، اور الفاظ سب ایسے نرالے ہیں کہ خود میرؔ کے یہاں ان کی نظیر ملنا مشکل ہے۔ اور لطف یہ ہے کہ شعر کے لہجے میں پسپائی اور بے دماغی دونوں اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ یہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ اس شعر کا اصل

محرک کیا رہا ہوگا۔ ''فکر'' یا ''الجھن'' کے لیے میر نے ''پیچ'' جیسا نادر لفظ ڈھونڈا ہے، اور پھول سے اس کی مناسبت بھی ہے، کیوں کہ پھول اکثر چتی دار (spotted) ہوتے ہیں۔ معشوق پگڑی میں پھول لگائے گھوم رہا ہے۔ طرح طرح کی فکریں عاشق کو ستاتی ہیں۔ ان کی وضاحت نہ کرکے تخیل کے لیے میدان چھوڑ دیا ہے۔ (۱) کسی اور عاشق نے یہ پھول دیے ہیں۔ (۲) پھول لگا کر کسی اور چاہنے والے کو خوش کرنا مقصود ہے۔ (۳) پھول لگانا ایک طرح کی تزئین ہے، شاید اس طرح اوروں کو لبھانا منظور ہے، وغیرہ۔ عاشق کے دل میں آتی ہے کہ معشوق سے پوچھیں، تم نے پگڑی میں یہ پھول کیوں گھرس رکھے ہیں؟ لیکن پھر وہ سوچتا ہے کہ اس کا مزاج آج کل یوں ہی نہیں ملتا، اب یہ سوال پوچھوں گا تو وہ سخت سست کہے گا اور مجھے یہ سننے کی تاب نہیں، اس لیے چپ ہی رہنا بہتر ہے۔ شعر میں مندرجہ ذیل باتیں مقدر ہیں۔ (۱) معشوق سے ایک زمانے میں بنتی تھی، اب کچھ دنوں سے اس کا رویہ بدلا بدلا سا نظر آتا ہے۔ (۲) معشوق کو اب اس بات کا احساس زیادہ ہوگیا ہے کہ وہ عاشق کا پابند نہیں، اس لیے وہ اپنے قول و فعل کے بارے میں کوئی سوال جواب نہیں پسند کرتا، بل کہ کچھ پوچھو تو خفا ہوتا ہے۔ (۳) معشوق اب کھلی تزئین کرکے گھر سے باہر نکلتا ہے، یا لوگوں سے ملتا ہے۔ (۴) عاشق کا مزاج پہلے ہی نازک تھا، اب اور بھی نازک ہوگیا ہے۔ (۵) ان سب باتوں کے باوجود ابھی وہ معشوق سے ترک تعلق پر آمادہ نہیں۔ (۶) خاموشی سے دکھ سہتے جانا اور اپنی حالت پر ناخوش رہنا اور اپنی ہمت کی کمی اور معشوق کو ہاتھ سے نکلتے دیکھ کر خود پر غصہ کرنا، آج کل عاشق کے یہی کچھ مشغلے ہیں، یہ سب باتیں، اور پگڑی میں پھول گھرسنے کا بالکل نیا پیکر، اور شعر کے لہجے میں دو کیفیتیں، اب اس سے زیادہ کیا چاہیے؟

۱۶۳/۳ اس مضمون کو بار بار بیان کیا ہے:

بہار لوٹے ہیں میر اب کے طائر آزاد　　نسیم کیا ہے دو گل برگ اگر ادھر لاوے　　(دیوانِ چہارم)
شائق ہو مرغان قفس کے آئے گھر صیادوں کے　　پھول اک دو تسکین کو ان کی کاش چمن سے لاتے تم　　(دیوانِ پنجم)
حق صحبت نہ طیروں کو رہا یاد　　کوئی دو پھول اسیروں تک نہ لایا　　(دیوانِ ششم)

اس میں کوئی شک نہیں کہ ''چمن سے لاتے تم'' والے شعر میں جو پہلو آیا ہے، وہ اردو شاعری میں بے مثال ہے۔ لیکن صورت حال میں تھوڑا سا تصنع بھی ہے، اس کے برخلاف شعر زیر بحث میں ایسی زبردست واقعیت ہے کہ رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ داغ دل پھول کا حکم رکھتے ہیں، لیکن اصلی پھولوں کے مقابلے میں ان پھولوں سے دل کی تسلی کم ہوتی ہے، ہوں گے وہ بھی پھول، لیکن محض استعارے کی حد تک۔ زندگی اور عشق کے حقائق کچھ اور چاہتے ہیں۔ یہ رویہ میر کے یہاں اکثر ملتا ہے، اور کئی رنگوں میں ظاہر ہوتا ہے۔ اسی رویے نے ان سے اس طرح کے شعر بھی کہلائے ہیں:

جگر چاکی ناکامی دنیا ہے آخر　　نہیں آئے جو میر کچھ کام ہو گا　　(دیوانِ اول)
طالع و جذب و زاری و زر و زور　　عشق میں چاہیے ارے کچھ تو　　(دیوانِ چہارم)

فراق صاحب بھی: ارے وہ درد محبت سہی تو کیا مر جائیں تک پہنچے، لیکن اس میں شعور ذات کا دخل نہیں، صرف ایک دنیادارانہ چڑچڑاپن ہے۔ میر کے یہاں شعور ذات کا دخل ہے۔ کیوں کہ وہ دل کے کھلائے ہوئے پھولوں،

یعنی دل کے داغوں، یعنی اپنی ہی کمائی کی قیمت پر کھ رہے ہیں کہ ٹھیک ہے، وہ ہیں تو پھول، لیکن ان سے دل کا مطلب نہیں حل ہوتا۔ اس کے لیے "ادھر" سے پھولوں کی ضرورت ہے، چاہے وہ محض بے ارادہ بل کہ اپنی مرضی کے بغیر صرف ہوا کے جھونکوں سے اُڑ کر ہمارے پاس پہنچیں۔ اور یہاں بھی کوئی لمبی چوڑی تمنا نہیں، بس ایک دو گل برگ کافی ہیں۔ اس شعر کو زندگی اور داخلی تجربے کے ان گنت حالات کی تمثیل فرض کیجیے (جیسا کہ عسکری صاحب کرتے) یا خودِ آگہی کا ملتجا گردانیے، شعری اساس برقرار رہتی ہے، رعایتِ لفظی بھی دیکھیے کہ "گل" کے ایک معنی "داغ" بھی ہوتے ہیں، اور دل کے داغوں کو پھول سے تشبیہ بھی دیتے ہیں، ایسا شعر ٹائٹس بُرک ہارٹ (Titus Burckhardt) کے اُس قول کی یاد دلاتا ہے کہ جب دانش (wisdom) اور مہارت (skill) یک جا ہو جائیں تو کمال جنم لیتا ہے۔ اس مضمون کو ہلکا کر کے دیوانِ اوّل میں یوں کہا ہے :

حرماں تو دیکھ پھول بکھیرے تھی کل صبا اک برگ گل گرا نہ جہاں تھا مرا قفس

(۱۵۷۷) (۱۶۴)

تاب عشق نہیں ہے دل کو جی بھی بے طاقت ہے اب
یعنی سفر ہے دُور کا آگے اور اپنی رخصت ہے اب

۲۴۰ جب سے بنائے صبح ہستی دو دم پر یاں ٹھہرائی
کیا کیا کریے اس مہلت میں کچھ بھی ہمیں فرصت ہے اب
بنا = بنیاد، عمارت

چور اُچکے سکھ مرہٹے شاہ و گدا زر خواہاں ہیں
چین سے ہیں جو کچھ نہیں رکھتے فقر بھی اک دولت ہے اب

پاؤں پہ سر رکھنے کی مجھ کو رخصت دی تھی میران نے
کیا پوچھو ہو سر پر میرے منت کی منت ہے اب
رخصت = اجازت
منت = احسان

۱۶۴/۱ بہ ظاہر یہ شعر موت کے بارے میں ہے۔ میرؔ نے موت کو دُور کا سفر یا مشکل سفر کہا بھی ہے :

اندیشہ کی جاگہ ہے بہت میر جی مرنا درپیش عجب راہ ہے ہم تو سفروں کو (دیوانِ دوم)

لیکن دراصل یہ سفر عشق اور زندگی کا سفر معلوم ہوتا ہے :

راہ دُور عشق میں روتا ہے کیا آگے آگے دیکھیے ہوتا ہے کیا (دیوانِ اوّل)

شعر میں صعوباتِ عشق یا دردِ عشق کا ذکر نہیں ہے۔ مجرد عشق کا تجربہ ہی جان لیوا ہوتا ہے۔ عشق میں زندگی معمول سے زیادہ شدید (intense) ہو جاتی ہے۔ بزرگوں نے اسے ذہن کی ضرورت سے زیادہ گرمی (overheating) یا اور آگے بڑھ کر دماغ کا خلل اسی لیے کہا ہے کہ اس میں انسان کا رشتہ روز مرہ کے معمولی حقائق سے بہت کم رہ جاتا ہے۔ لہٰذا عشق بہ قول میر :

عشق اک میرؔ بھاری پتھر ہے کب یہ تجھ ناتواں سے اُٹھتا ہے (دیوانِ اوّل)

لیکن عشق جب لگ گیا تو چھوٹتا بھی نہیں۔ دوسری طرف عام زندگی گذارنے کی بھی ہمت کم ہو گئی ہے، کیوں کہ جی کو بے طاقت کہا ہے۔ زندگی لیکن بہ ہر حال گذارنی اور گذرنی ہے۔ اس حقیقت کو واضح کرنے کے لیے میر ایسے مسافر کا استعارہ اختیار کرتے ہیں جسے دُور کا سفر کرنا ہو، جسے سفر کی ہمت بھی نہ ہو۔ لیکن جسے فوری طور پر رخصت ہوئے بغیر

چارہ بھی نہ ہو۔ ایسے شخص کی ذہنی حالت کا اندازہ کرنے کے لیے یہ بھی خیال رکھیے کہ میر کے زمانے میں سفر آسان نہ تھا، دلی سے لکھنؤ کی راہ تیس دن میں طے ہوتی تھی۔ غالب تک کو دلی سے رام پور پہنچنے میں سات دن لگتے تھے۔ یہ تو عام حالات میں اور صحت و تندرستی کے عالم میں سفر ہوا۔ شعر زیرِ بحث میں تو مسافر کی جان پر بنی ہوئی ہے، اور اسے لمبے سفر پر جانا بھی فوری طور پر ضروری ہے۔

۱۶۴/۲ ''دودم'' سے مراد ''مختصر مدت'' بھی ہو سکتی ہے اور سانس کا اندر جانا اور باہر آنا بھی۔ جیسا کہ سعدی کی ''گلستان'' میں ہے ''صبح ہستی'' سے بچپن اور جوانی بھی مراد ہو سکتی ہے اور تمام زندگی بھی۔ (اس معنی میں کہ زندگی صبح یعنی دن ہے اور موت شام یا رات ہے۔) ہر صورت میں مفہوم یہی ہے کہ ہستی ناپائدار، بل کہ سخت مختصر ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''کہیے'' کی جگہ ''کریے'' رکھ کر پھر دو باتیں پیدا کی ہیں، کیوں کہ ''کریے'' میں کہنے کا بھی کنایہ ہے اور کرنے کا بھی، جب کہ ''کہیے'' میں صرف ایک کنایہ ہے۔ ''مہلت'' کے اصل معنی ہیں ''درنگ، آہستگی''، یعنی دیر اور سست رفتاری۔ اُردو میں یہ ''چھٹی''، ''موقعہ''، ''فرصت'' کے معنی میں مستعمل ہے۔ شعر زیرِ بحث میں اُردو معنی کی طرف اشارہ ہے، لیکن صاف ظاہر ہے کہ اصل مقصود عربی معنی (یعنی درنگ اور سست رفتاری) ہیں۔ لہٰذا لفظ ''مہلت'' میں ایہام تو ہے ہی، لیکن اس کے ذریعہ طنز کی بھی ایک لطیف جہت پیدا ہو گئی ہے۔ (ایہام کا یہ فائدہ اُن لوگوں کے لیے غور طلب ہے جو رعایتوں کو برا سمجھتے ہیں، (یا جن کا خیال ہے کہ میر نے ایہام کو ترک کر دیا۔) سانس پر بنا ٹھہرانا بھی دل چسپ ہے۔ جس عمارت کی بنیاد ہوا پر ہو گی اُس کی پائداری کیا، اُس کا ایک لمحے کے لیے بھی قیام معلوم۔ بہت خوب شعر کہا ہے۔ ''کہنے'' کی جگہ ''کرنے'' کا لفظ میر حسن کے بھی ایک شعر میں بڑی خوبی سے آیا ہے:

یہ ترا اختلاط ہر اک سے کیا کریں ہم کو خوش نہیں آتا

اقبال کے مشہور شعر:

باغِ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں کارِ جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

پر میر کے شعر زیرِ بحث کا شعوری یا غیر شعوری اثر ضرور ہے۔ ہاں اقبال کا پورا رویہ اور اُسلوب جس قلندری اور شوخی سے مملو ہے، اُس کا میر کے شعر سے کوئی تعلق نہیں، وہ اقبال کا اپنا کارنامہ ہے۔

۱۶۴/۳ یہ شعر کیا ہے، تاریخ کے تخیل کا ایک باب ہے۔ لفظ ''سکھ'' میں کاف دہائے مخلوط کو مشدد کر کے لہجے کو روزمرہ کے قریب تو کر ہی دیا ہے، اس کی صوت میں ایک طرح کی سختی بھی پیدا کر دی ہے جو شعر کے معنی کو مستحکم کرتی ہے۔ پھر یہ بھی دیکھیے کہ کن طبقوں کو پہلے مصرعے میں جمع کیا ہے، اور کس طرح جمع کیا ہے۔ ''چور اُچکے'' مرکب فقرہ ہے، اور عام بول چال میں ''چور'' اور ''اُچکا'' ہم معنی بھی ہو سکتے ہیں۔ اس اعتبار سے ایک طبقہ ''چور اُچکے'' ہوا، دوسرا طبقہ ''سکھ مرہٹے'' ہوا۔ یعنی سکھ اور مرہٹے میں وہی رشتہ ہے جو چور اور اُچکے میں ہے۔ اگر ایسا ہے تو شاہ اور گدا میں بھی اُسی طرح کی مساوات فرض کرنی ہو گی۔ ''خواہاں'' کا لفظ بھی خوب رکھا ہے، کیوں کہ ''خواہاں'' کا اکیلا لفظ بہ معنی ''جان کا دشمن'' یا ''مبارز'' بھی ہوتا ہے۔ مثلاً احمد حسین قمر کی ''طلسم ہفت پیکر'' جلد سوم صفحہ ۱۲۲۸ پر ہے: طلسم کشا میرا خواہاں ہے، پہاڑ سے اُتر کر لڑ پڑوں گا۔

لہٰذا لفظ ''خواہاں'' شعر کے معنوی ماحول کو تقویت دے رہا ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ اس شعر میں کوئی اصلی تاریخی واقعہ یا صورت حال نظم کی گئی ہو۔ کسی بھی ابتری اور معاشی بدحالی اور بے نسقی کے دور میں (چاہے وہ مختصر ہی کیوں نہ ہو) لوگ اس پر تبصرہ اسی انداز میں کرتے ہیں کہ صاحب کیا زمانہ آگیا ہے، ہر طرف لوٹ پڑی ہوئی ہے۔ یہ شعر اس لیے اہم نہیں ہے کہ اس میں کوئی تاریخی ''سچائی'' ہے، بل کہ ممکن ہے کوئی واقعی سچائی اس میں ہو بھی نہیں۔ دیوانِ پنجم کا زمانہ تحریر ۱۷۹۸ سے ۱۸۰۳ تک کہا جاتا ہے۔ اُس زمانے میں میر لکھنؤ میں آباد ہو چکے تھے اور وہاں سکھوں اور مرہٹوں کا کوئی عمل دخل نہ تھا۔ ظاہر ہے کہ میر کسی گذشتہ زمانے کا تجربہ یا تاثر بیان کر رہے ہیں، تاریخ کی کتاب نہیں لکھ رہے ہیں، شعر کی خوبی دراصل یہ ہے کہ اس میں ابتری اور بے نسقی کی مکمل اور دل کو سرد کر دینے والی تصویر اشاروں اشاروں ہی میں آگئی ہے۔ نثار احمد فاروقی نے میری اس بات سے اتفاق نہیں کیا کہ لکھنؤ میں سکھوں مرہٹوں کا عمل دخل نہ تھا۔ وہ فرخ آباد اور روہیل کھنڈ میں مرہٹوں کی آفت کا ذکر کرتے ہیں۔ لیکن وہ واقعات کئی دہائی پہلے کے ہیں۔ میرا کہنا یہ ہے کہ زیرِ بحث شعر دیوانِ پنجم کا ہے جو ۱۷۹۸ اور ۱۸۰۳ کے درمیان مرتب ہوا اور اُس زمانے میں لکھنؤ یا اودھ میں سکھوں یا مرہٹوں کی کوئی موجودگی نہ تھی۔

۱۶۴/۴ معشوق کے پاؤں پر سر رکھنے کے نتیجے میں خود اپنے سر پر احسان کا بوجھ لد جاے، یہ تخیل بھی بہت خوب ہے۔ لیکن شعر سے یہ بات ظاہر نہیں ہوتی کہ معشوق کے پاؤں پر سر رکھا بھی کہ نہیں۔ شعر میں صرف اجازت کا ذکر ہے۔ ممکن ہے یہ اجازت ہی عاشق کا دل خوش کرنے اور اُس کو احسان مند کرنے کے لیے کافی ہو۔ ''اب'' چوں کہ مستقبل کے معنی بھی دیتا ہے، اس لیے یہ اشارہ بھی ہے کہ یہ احسان میرے سر پر مستقل رہا۔

(۱۶۵) (۱۵۷۸)

سیل سے ہلکے عاشق ہوں تو جوش و خروش بھریں آویں ۔۔۔ تہ پائی نہیں جاتی ان کی دریا سے تہ دار ہیں سب

۱۶۵/۱ میر نے ''بے تہ'' اور ''تہ دار'' کو ''چھچھلے'' اور ''گہرے'' کے معنی میں اکثر استعمال کیا ہے، اور ہر جگہ نیا لطف پیدا کیا ہے۔ مثلاً:

اس فن میں کوئی بے تہ کیا ہو مرا معارض ۔۔۔ اوّل تو مَیں سند ہوں پھر یہ مری زباں ہے (دیوانِ اوّل)

جاتا ہے کیا کھنچا کچھ دیکھ اس کو ناز کرتا ۔۔۔ آتا نہیں ہمیں خوش انداز بے تہ دل (دیوانِ چہارم)

دیوانِ چہارم کی جس غزل کا شعر اُوپر نقل ہوا، اُس کے قافیے ''کرے''، ''جلے'' وغیرہ ہیں۔ ان میں میر نے ''بے تہ دل'' بھی باندھ دیا ہے۔ شعر زیرِ بحث میں لطف یہ ہے کہ ''تہ پائی نہیں جاتی'' کو دوسرے الفاظ میں کہہ سکتے ہیں کہ ''بے تہ ہیں''۔ لیکن کسی کا بے تہ ہونا اور کسی کی تہ نہ ملنا، ہم معنی نہیں ہیں۔ اس طرح کا لفظی کھیل ہمیشہ شعر میں ایک خوش گوار تناؤ پیدا کرتا ہے۔ یہ مضمون بھی خوب ہے کہ اگر دل کے ہلکے ہوتے تو سیلاب کی طرح شور و فغاں ہوتے۔ ''جوش و خروش بھرنا'' میر کی اختراع معلوم ہوتا ہے اور بہت خوب ہے۔ یہ بات تو مشہور ہی ہے کہ پانی جتنا گہرا ہوتا ہے اُس کی سطح پر تلاطم اُتنا ہی کم ہوتا ہے۔ اسی لیے انگریزی میں محاورہ ہے still waters run deep یعنی جو لوگ بہ ظاہر چپ رہتے ہیں

دراصل وہ اندر سے بڑے گہرے ہوتے ہیں۔ مزے دار شعر ہے۔

دونوں مصرعوں میں "سے" بہت معنی خیز ہے۔ مصرع اولی میں "سیل سے ہلکے" کا مطلب ہے "سیل کی طرح ہلکے"۔ مصرع ثانی میں "دریا سے تہ دار" کے دو معنی ہیں۔(۱) دریا کی طرح تہ دار اور (۲) دریا سے زیادہ تہ دار۔ تشبیہ بھی خوب ہے، کیوں کہ سیلاب کتنا ہی پُر زور کیوں نہ ہو اُس کا پانی اُس دریا سے کم گہرا ہوتا ہے جس میں سیلاب آیا ہے۔ "آویں" کے بھی دو مطلب ہیں۔(۱) جوش و خروش بھرتے ہوئے آئیں۔(۲) جوش و خروش بھریں اور (لوگوں کے) سامنے آئیں۔

(۱۶۶) (۱۵۷۹)

کاوش سے ان پلکوں کی رہتی ہے خلش سی جگر میں اب
سیدھی نظر جو اس کی نہیں ہے یاس ہے اپنی نظر میں اب

۴۴۵ موسم گل کا شاید آیا داغ جنوں کے سیاہ ہوئے
دل کھنچتا ہے جانب صحرا جی نہیں لگتا گھر میں اب

نقش نہیں پانی میں اُبھرتا یہ تو کوئی اچنبھا ہے
صورت خوب اس کی ہے پھرتی اکثر چشم تر میں اب

ایک جگہ پر جیسے بھنور ہیں لیکن چکر رہتا ہے
یعنی وطن دریا ہے اس میں چار طرف ہیں سفر میں اب

۱۶۶/۱ مطلع برائے بیت ہے۔

۱۶۶/۲ اس سے ملتے جلتے مضمون پر مبنی مومن کا مشہور شعر ہے:

پھر بہار آئی وہی دشت نوردی ہوگی
پھر وہی پاؤں وہی خار مغیلاں ہوں گے

مومن کے مقابلے میں میر کا شعر رکھیے تو بڑے شاعر اور اچھے شاعر کا فرق کھل جاتا ہے۔ مومن کے یہاں کنائے کا نام و نشان نہیں۔ انداز میں ایک طرح کی ذو معنویت ضرور ہے۔ یعنی ایک طرح سے دیکھیے تو یہ تردد اور تشویش کا شعر ہے، کہ اُف وہ پھر بہار آگئی، اب پھر دشت نوردی اور جنون کا موسم آگیا، دوسری طرح پڑھیے تو یہ انبساط و اشتیاق کا شعر ہے، کہ واہ پھر جنون کا زمانہ آگیا، مومن کے یہاں ایک خفیف اشارہ یہ بھی ہے کہ یہ شعر متکلم کے بارے میں نہیں، بل کہ عام عاشقوں کے بارے میں ہے، یا پھر تمام عاشقوں کے بارے میں ہے، جن میں متکلم بھی شامل ہے۔ لیکن میر کے یہاں پیکر، ابہام اور کنائے کی دنیا آباد ہے۔ سب سے پہلے تو یہ کنایہ ہے کہ متکلم کو باہر کی دنیا کی براہ راست کوئی خبر نہیں، وہ اپنے حالات و واردات پر زمانے کی تبدیلی اور موسم کے تغیر کا قیاس کرتا ہے۔ یعنی وہ بہ ظاہر حقیقت خارجہ سے کٹا ہوا، لیکن بہ باطن اس سے متحد ہے۔ یہ اتحاد اس درجہ ہے کہ موسم کی مناسبت سے اُس کے جسم و جسد پر بھی اثر مرتب ہوتا ہے۔ بہار آئی تو داغ جنوں سیاہ ہو گئے، یعنی جب داغ جنوں میں سیاہی آئی تو متکلم کو معلوم ہوا کہ اب بہار شاید آگئی ہے۔ پھر یہ کہ متکلم زنداں میں نہیں، بل کہ اپنے گھر میں ہے۔ اس میں یہ کنایہ ہے کہ اس کو بہ ظاہر صحت ہوگئی ہے، لیکن چوں کہ وہ موسم گل کے آنے کی براہ راست خبر نہیں رکھتا، بل کہ داغ جنوں کے سیاہ ہونے اور دل کے صحرا کھنچنے سے یہ اندازہ لگاتا ہے کہ بہار آگئی ہے، اور پھر جنوں کے داغ ابھی باقی بھی ہیں، لہٰذا دوسرا کنایہ یہ نکلا کہ صحت ابھی مکمل نہیں ہے، ایک طرح سے وہ خانہ قید میں ہے، یعنی گھر کے اندر ہی نظر بند ہے۔ پھر، جنوں کے دوبارہ عود کرنے کا ذکر نہیں کیا ہے، بل کہ گھر میں دل نہ لگنے اور

جانب صحرا کھنچنے کا ذکر کیا ہے، یہ بھی کنایہ ہے۔(کنائے کی تعریف میں پہلے بیان کر چکا ہوں کہ کسی چیز کا ایسا بیان جس سے کسی اور چیز کی طرف قرینہ نکلے، یا کسی اور چیز کے وجود کا ثبوت ملے، مثلاً کہا جائے کہ ''فلاں کے گھر میں رات گئے تک روشنی رہتی ہے۔'' یہ اس بات کا کنایہ ہے کہ اس مکان کے مکین دیر میں سوتے ہیں۔) جنون کے داغ میں اس بات کا کنایہ ہے کہ عالمِ دیوانگی میں زنجیریں پہنی تھیں، اُن کے نشان باقی ہیں، یا اپنا سر د جسم زخمی کیا تھا، یا لڑکوں نے پتھر مارے تھے، اُس کے داغ ہیں، یا پھر خود اپنے بدن پر گل کھائے تھے۔ ''داغ جنوں کے سیاہ ہوئے'' نہایت خوب صورت پیکر ہے، اور بامحاورہ بھی ہے، کیوں کہ داغ جب ہلکا پڑ جاتا ہے تو اسے ''داغ سیاہی فگندہ'' کہتے ہیں۔ وہ موقع بھی نہایت دل چسپ ہے جس پر یہ شعر کہا گیا ہے، یعنی وہ کیفیت جب جنون طاری نہیں ہوا ہے، لیکن اُس کی آمد کے آثار ہیں اور متکلم کو اس کا احساس بھی ہے، علمِ طب کی رو سے جنون کی بعض شکلوں میں ایسا ہوتا بھی ہے۔ ورجینیا وولف نے اسی احساس کے دباؤ میں خودکشی کرلی تھی۔ داغ جنوں کے سیاہ ہونے کا پیکر میر نے دیوانِ ششم میں بھی برتا ہے، لیکن اس خوبی سے نہیں :

ڈر دل کے اضطراب کا ہے اس بہار میں کچھ ڈر نہیں جو داغ جنوں ہو گئے سیاہ

$\frac{166}{3}$ ''صورت خوب'' کو بے اضافت پڑھیے تو معنی بنتے ہیں کہ اس کی صورت اب چشمِ تر میں اکثر خوب (یعنی بڑی خوبی اور صفائی سے) پھرتی ہے۔ اگر اضافت لگایے تو معنی بنتے ہیں ''اچھی صورت''۔ غالب نے اس طرز کو بہت استعمال کیا ہے۔ ''یہ تو کوئی اچنبھا ہے'' کا تعلق دوسرے مصرعے سے ہے، یعنی یہ تو کوئی اچنبھے کی بات ہے کہ اب اس کی صورت نظر میں پھرتی ہے۔ اس طرح کی خیال آرائی (Conceit) ہند مسلم شعرا اور انگریزی کے Metaphysical شعرا میں مشترک ہے۔

$\frac{166}{4}$ ''سفر در وطن'' پر بحث کے لیے ملاحظہ ہو $\frac{85}{1}$۔ گرداب اور سفر در وطن کے مضمون کو دیوانِ سوم میں یوں باندھا ہے :

رہے پھرتے دریا میں گرداب سے وطن میں بھی ہیں ہم سفر میں بھی ہیں

لیکن شعر زیرِ بحث میں ''چکر رہتا ہے'' کے ایہام نے گرداب کے پیکر کو بہت بامعنی کر دیا ہے۔ ''چار طرف'' بھی بہت بامعنی ہے، اور ''چار موج'' (بہ معنی ''گرداب'') کی یاد دلاتا ہے۔

دیوانِ اوّل

ردیف ت

(۱۶۷) (۱۸۳)

پلکوں پہ تھے پارۂ جگر رات — ہم آنکھوں میں لے گئے بسر رات

بسر لے گئے = بسر کی

کیا دن تھے کہ خون تھا جگر میں — رو اٹھتے تھے بیٹھ دوپہر رات

۴۵۰ کل تھی شب وصل اک ادا پر — اس کی گئے ہوتے ہم تو مر رات

جاگے تھے ہمارے بخت خفتہ — پہنچا تھا بہم وہ اپنے گھر رات

کرنے لگا پشت چشم نازک — سوتے سے اٹھا جو چونک کر رات

پشت چشم نازک کرنا = غمزہ، ادا دکھانا

تھی صبح جو منھ کو کھول دیتا — ہر چند کہ تب تھی اک پہر رات

پر زلفوں میں منھ چھپا کے پوچھا — اب ہووے گی میرؔ کس قدر رات

۱۶۷/۱ مضمون مبتذل (یعنی بار بار برتا ہوا) ہے۔ لیکن اس میں بھی ایک بات پیدا کر دی ہے۔ چوں کہ پلکوں میں پارۂ جگر اٹکے ہوئے تھے، لہٰذا خطرہ تھا کہ اگر سو گئے تو یہ پارہ ہائے جگر گر کر ضائع ہو جائیں گے، اس لیے آنکھوں ہی میں رات کاٹ دی۔ یا جگر کے خون ہو کر پلکوں تک آنے کی اتنی خوشی تھی کہ نیند ہی نہ آئی۔

۱۶۷/۲ ''دن'' اور ''رات'' میں رعایت یہاں خوب ہے۔ پھر جگر میں خون ہونے کے نتیجے میں رونے کی صلاحیت کا وجود دو کنائے رکھتا ہے۔ ایک تو یہ کہ رونا اس قدر جگر کاوی کا کام ہے کہ اگر جگر میں خون نہ ہو تو رونا ممکن نہیں۔ دوسرا یہ کہ رونا دراصل خون کے آنسو رونا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۵۹/۱ ''رو اٹھتے'' اور ''بیٹھ'' اور ''دوپہر'' اور ''رات'' کی رعایتیں بھی کیا دل چسپ ہیں، اور ان لوگوں کے لیے لمحۂ فکریہ فراہم کرتی ہیں جن کے خیال میں رونے دھونے کے مضمون میں صناعی نہیں ہو سکتی، یا نہ ہونا چاہیے، یا یہ کہ غزل میں مضامین نہیں ادا ہوتے، صرف جذبات ادا ہوتے ہیں۔ اس طرح کے اشعار ثابت کرتے ہیں کہ ہماری کلاسیکی غزل کو سمجھنے کے لیے ''آپ بیتی'' اور ''جگ بیتی'' وغیرہ اصطلاحیں اتنی کارآمد نہیں ہیں جتنی کارآمد زبان شناسی ہے اور یہ احساس کہ کلاسیکی شاعری میں زبان کے امکانات کو تخلیقی طور پر برتنا اولین شرط ہے۔

۱۶۷/۳، ۱۶۷/۷ یہ اشعار قطعہ بند ہیں۔ اس مضمون کو مرزا علی لطفؔ، صاحب ''گلشن ہند'' نے ایک شعر میں بڑی خوبی سے بیان کیا ہے:

یہ بھی ہے نئی چھیڑ کہ اٹھ وصل میں سو بار — پوچھے ہے کہ کتنی رہی شب کچھ نہیں معلوم

یہ ظاہر لگتا ہے کہ جس مضمون کو مرزا علی لطف نے ایک شعر میں کہہ دیا اس کے لیے میر کو کئی شعر کا قطعہ کہنا پڑا۔ لیکن دراصل میر کے قطعے میں بہت سی نزاکتیں اور باریکیاں ہیں جن کی بنا پر یہ قطعہ "فاسقانہ" بل کہ (erotic) اور ابتہاجی شاعری کا اعلا نمونہ بن گیا ہے۔ سب سے پہلے تو "پشت چشم نازک کرنا" کے نادر محاورے کو دیکھیے۔ اس کا استعمال دو ہی چار شاعروں نے کیا ہے، اور میر کی طرح وقوعے کے اندر رکھ کر کسی نے بھی نہیں۔ "تھی صبح جو منھ کو کھول دیتا" میں "جو" حرف شرط ہے، یعنی "اگر" کے معنی دے رہا ہے۔ اور "تھی" یہاں پر قطعیت کے معنی میں ہے۔ یعنی یقیناً صبح ہو جاتی۔ یہ اُردو کا خاص صرف ہے۔ کسی اور زبان میں اس کا سراغ مشکل سے ملے گا۔ اس اُسلوب کو اختیار کرنے سے کلام میں بے حد ڈرامائی زور پیدا ہو جاتا ہے۔ مثلاً "اس کے ظلم و رعب کا یہ عالم تھا کہ کوئی منھ کھولتا تو بس اس کی گردن کٹی ہوئی تھی۔" (یعنی فوراً کٹ جاتی)۔ معنوی حُسن ایک اور بھی ہے کہ منھ کھولنا صبح ہونے کے برابر ہے اور عاشق کا مدعا یہ ہے کہ رات ختم نہ ہو۔ اس طرح زلفوں میں منھ چھپانے کا جواز نکل آیا۔ لیکن اتنا ہی نہیں، بل کہ یہ بھی کہ منھ پر بکھری ہوئی زلفیں خود رات کا استعارہ بن گئی ہیں، یعنی معشوق کے چہرے پر بکھری ہوئی زلف خود معشوق کی طرف سے استعارہ ہے اس بات کا کہ ابھی رات باقی ہے یعنی معشوق بھی یہی چاہتا ہے کہ ابھی صبح نہ ہو، ورنہ وہ زُلفوں سے منھ کو نہ ڈھانپتا۔ پھر تخلص کس خوبی سے استعمال ہوا ہے کہ تخاطب بھی ہے اور تخلص کا کام بھی دے رہا ہے۔ یہ بھی میر کا خاص انداز ہے۔ معشوق کا ہمارے گھر آ کر سونا اور اس طرح ہماری سوئی ہوئی تقدیر کا جاگنا بھی خوب ہے۔ "بہم پہنچنا" میں اشارہ یہ ہے کہ بڑی سعی و مشکل سے یہ موقع حاصل ہوا تھا، روز روز کی بات نہیں ہے۔ $\frac{167}{2}$ "معقد" شعر ہے، یعنی ایسا شعر جس کے پہلے مصرعے کے آخری الفاظ کو مصرع ثانی کے شروع کے الفاظ سے ملایا جائے تو بات مکمل ہو۔ آج کل بعض لوگ اسے عیب سمجھتے ہیں، حالاں کہ اس سے ایک طرح کی تعقید لفظی پیدا ہوتی ہے، اور تعقید لفظی کو اساتذہ نے عیب نہیں مانا ہے، اس پر مزید بحث کے لیے ملاحظہ ہو $\frac{13}{2}$۔

اس قطعے میں مضمون تو کوئی گہرا نہیں ہے، لیکن بیان کا تسلسل اور کلام کی روانی انتہائی قابلِ تعریف ہے۔ اگرچہ ردیف خاصی بے ڈھب تھی، قافیہ بھی کچھ شگفتہ نہ تھا۔ لیکن مکمل کام یابی کے ساتھ برتا ہے۔ معاملہ بندی بھی نہایت خوب ہے۔

اس قطعے کے مضمون کا ایک پہلو میر نے ایک رباعی میں خوب باندھا ہے۔ اس میں لطف یہ ہے کہ معاملہ بندی ہے لیکن معاملہ خود نہیں بل کہ اس کی تمنا ہے:

وصف اپنے دلوں کے کس سے کہیے سارے
اس شوخ کی تمکیں نے تو جی ہی مارے
بالوں میں چھپا منھ نہ کبھو یوں پوچھا
کہ میر گئی ہے رات کیوں کر بارے

(۱۶۸) (۱۸۵)

۴۵۵ جی میں ہے یاد رخ و زلف سیہ فام بہت
رونا آتا ہے مجھے ہر سحر و شام بہت

دست صیاد تلک بھی نہ مَیں پہنچا جیتا بے قراری نے لیا مجھ کو تہِ دام بہت

دل خراشی و جگر چاکی و خون افشانی ہوں تو ناکام پہ رہتے ہیں مجھے کام بہت

۱۶۸/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ''رخ وزلف'' اور ''سحر وشام'' کی رعایت پھر اس بات کی یاد دلاتی ہے کہ ''درد انگیز'' مضامین اور رعایتِ لفظی میں کوئی بیر نہیں۔ کلاسیکی شاعر زبان کے ہر امکان سے باخبر رہتا ہے۔ اگر مضمون سطحی ہے تو اس میں بھی جان ڈالنے کی سعی کرتا ہے، اور رعایتِ لفظی کا التزام اس سعی کی ایک مثال ہے۔

۱۶۸/۲ شعر میں کئی معنی ہیں۔ اول تو یہ کہ زیرِ دام آ کر مَیں اس قدر بے قرار ہوا کہ اس کے پہلے کہ صیاد آ کر مجھے اپنے قبضے میں کرتا، مَیں نے جان دے دی۔ لیکن زیرِ دام آ کر اس قدر بے قراری کیوں؟ شاید اس وجہ سے کہ آشیاں سے، یا اپنے ساتھیوں سے چھٹنے کا غم تھا۔ لیکن ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ مَیں صیاد تک پہنچنے کے لیے بے قرار تھا۔ صیاد نے آنے میں دیر کی، اور میری بے قراری میری موت کا سامان بن گئی۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ بے قراری پہلے ہی سے موجود تھی، یعنی دام میں آنے کے پہلے سے، اور صیاد کے وجود (یعنی عشق اور معشوق) سے باخبر ہونے کے پہلے ہی سے مَیں بے قرار تھا۔ اگر ایسا ہے تو اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ میرے مزاج میں ایک فطری آشفتگی تھی۔ ہر طائر کی معراج ہے کہ وہ قید ہو جائے، لیکن میرے مزاج میں آشفتگی اس قدر تھی کہ مَیں دام میں آ کر بھی بے قرار رہا اور دستِ صیاد تک نہ پہنچ سکا۔ مصرعِ ثانی کے ایک معنی یہ ہیں کہ بے قراری نے تہِ دام مجھ کو بہت روکا، یعنی بے قراری نے بہت چاہا کہ مَیں تہِ دام رہوں، تا کہ صیاد تک پہنچ جاؤں، (یعنی جب صیاد آئے تو مجھے لے جائے، اور اس طرح بے قراری کا مقصود حاصل ہو جائے۔) دوسرے معنی یہ ہیں کہ میری بے قراری مجھ پر اس طرح چھا گئی کہ مَیں صیاد کے آنے کا انتظار بھی نہ کر سکا۔ دونوں صورتوں میں شعر کا مفہوم متحد رہتا ہے کہ نارسائی میری تقدیر تھی، دستِ صیاد تک پہنچنا بعض لوگوں کی نظر میں سلبِ آزادی اور ہجر دوستاں ہے، بعض کی نظر میں یہ کامیابی کی معراج ہے لیکن دونوں صورتیں بہ ہر حال تکمیل کی صورتیں ہیں۔ اور تکمیل مجھے نصیب نہ ہوئی۔ ایک سوال اٹھ سکتا ہے کہ بے قراری کے بارے میں کیوں کر کہہ سکتے ہیں کہ اس نے مجھے تہِ دام بہت روکا؟ اس کا جواب یہ ہے کہ بعض جال اس طرح کے ہوتے ہیں کہ شکار ان میں آ کر جتنا ہی پھڑپھڑاتا اور بال افشاں ہوتا ہے، اُتنا ہی وہ جال مضبوط تر یا پیچیدہ تر ہوتا جاتا ہے، جیسا کہ اکبر الٰہ آبادی کی نظم ''کانفرنس'' میں طنزیہ انداز میں ہے:

تڑپو گے جتنا جال کے اندر جال گھسے گا کھال کے اندر

کیا ہوا بیس ہی سال کے اندر غور کرو اس حال کے اندر

۱۶۸/۳ اس شعر کو راشدؔ نے ایک نظم میں بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے:

عہدِ رفتہ کے بہت خواب تمنا میں ہیں
اور کچھ واہمے آئندہ کے
پھر بھی اندیشہ وہ آئینہ ہے جس میں گویا
میر ہو، میرزا ہو، میراجی ہو

کچھ نہیں دیکھتے ہیں
محورِ عشق کی خود مست حقیقت کے سوا
اپنے ہی بیم ورجا، اپنی ہی صورت کے سوا
اپنے رنگ، اپنے بدن، اپنی ہی قامت کے سوا
اپنی تنہائی جاں کاہ کی دہشت کے سوا
"دل خراشی وجگر چاکی وخوں افشانی
ہوں تو ناکام پہ ہوتے ہیں[1] مجھے کام بہت"

(میر ہو، میرزا ہو، میراجی ہو، مشمولہ "لا = انسان")

راشد نے اس شعر کو شاعر کے شغف ذات اور اپنی ذات کو اظہار کا محور سمجھنے کی جبلت کا استعارہ بنا کر شاعر کی نارسائی پر طنزیہ ماتم کیا ہے۔ لیکن مجھے اس شعر میں ذات سے شغف کے بجائے خود پر ہنسنے اور خود کو حقیقت کبیرہ کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ ۲۴/۱ میں یہ کوشش سرد اور matter of fact اظہار حاصل کرتی ہے، وہاں طنز کا شائبہ نہیں، بل کہ خارج اور باطن دونوں دنیاؤں کو جگر چاکی اور ناکامی کے ذریعہ متحد کیا گیا ہے، شعر زیرِ بحث میں دونوں دنیائیں الگ الگ ہیں، اور شاعر کو دنیاؤں کے انفکاک کا پورا احساس بھی ہے، بہت خوب شعر کہا ہے، ناکامی کی دلیلوں کو "کام" ثابت کرنا شعری منطق کا عمدہ نمونہ بھی ہے۔

مرزا جان طپش نے میر کی زمین، قافیہ اور مضمون سب مستعار لے لیا ہے۔ ان کا پہلا مصرع ذرا سفاکانہ ہے، لیکن مصرع ثانی میں وہ بات نہیں جو میر کے یہاں ہے۔ "ہوں تو ناکام پہ" بہت پُر زور ہے۔ "تیرے ناکام" بہت ست ہے:

چھیلتا ہے کبھی زخموں کو کبھی داغوں کو
تیرے ناکام کو رہنے لگے اب کام بہت

(۱۶۹)

(۱۸۶)

نکتہ دانانِ رفتہ کی نہ کہو
بات وہ ہے جو ہووے اب کی بات

۱۶۹/۱ اس شعر کو میر کے نظریۂ شعر کا ایک حصہ فرض کیا جائے (اور ایسا نہ کرنے کی کوئی وجہ نہیں ہے) تو بعض دل چسپ نکات برآمد ہوتے ہیں۔ (۱) شعر وہی ہے جو معاصر دنیا اور معاصر حقائق پر مبنی ہو۔ (۲) یعنی مرورِ ایام کے ساتھ شعر کی معنویت یا اُس کی relevance کم ہو سکتی ہے۔ (۳) اگر ایسا نہیں تو کم سے کم اتنا تو ہے ہی کہ گذشتہ زمانے کے وہی شعر دراصل شعر ہیں جو آج بھی معنی خیز ہوں۔ (۴) گذشتہ زمانے کے اشعار سے اتنا شغف مناسب نہیں کہ زمانۂ حال کی شاعری نظر انداز ہو جائے۔ (۵) پرانے نکتہ دانوں نے کچھ بھی کہا ہو۔ (یعنی وہ کسی بھی خیال کے حامل رہے

---

[1] راشد نے "ہوتے" ہی لکھا ہے۔

ہوں) لیکن سچی بات یہی ہے کہ ہر زمانے کا لہجہ اور اُسلوب ہوتا ہے، اور اگر کوئی شاعری اپنے زمانے کے لہجے اور اُسلوب سے متغائر ہے تو درست نہیں۔ (۶) نکتہ دانانِ رفتہ کے اقوال معاصر شاعری کو سمجھنے اور اس کی قدر شناسی میں چنداں معاون نہیں ہو سکتے۔ پرانے لوگ جو کہہ گئے وہ کہہ گئے، کوئی ضروری نہیں کہ اُن کی ہر بات پر آمنا وصدقنا کہا جائے۔ اگر اس شعر کو میر کے نظریہ شعر سے متعلق نہ ٹھہرایا جائے تو بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ ممکن ہے میر کے اشعار پر کسی نے اعتراض کیا ہو کہ اُنھوں نے ایرانی اساتذہ کے رنگ سے انحراف کیا ہے، اور اُس کے جواب میں میر نے کہا ہو کہ پرانے لوگوں کی باتیں اُن کے ساتھ گئیں، اب میرا دور ہے، جیسا کہ وہ دیوانِ دوم میں کہتے ہیں :

جوں ابر ساری خلق پر ہوں اب تو چھایا ایک میں　　بجلی سے یوں چمکے بہت پر بات کہتے ہو چکے

یعنی ایک نکتہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ پرانے لوگوں کا ذکر کرنے یا اُن کا کلام سنانے سننے سے کیا فائدہ، بات تو وہی کام کی ہے جو آج کہی جا رہی ہے، روسی استقبال پرست (Futurist) شعرا بھی کچھ ایسی ہی بات کہتے تھے۔

غالب نے اس مضمون کو نفسیاتی رخ دے کر بہت آگے بڑھا دیا ہے :

تو اے کہ محو سخن گستران پیشینی
مباش منکر غالب کے در زمانہ تست

(اے تو، جو کہ زمانہ گذشتہ کے سخن گستروں کے مطالعے میں محو ہے، غالب کا منکر نہ ہو، کہ وہ تیرے اپنے زمانے میں ہے۔)

دیوانِ دوم

ردیف ت

(۱۷۰)

(۷۸۵)

کب تلک یوں لوہو پیتے ہاتھ اُٹھا کر جان سے وہ کمر کولی میں بھر لی ہم نے کل خنجر سمیت

کولی=آغوش

۱۷۰/۱ اس شعر کا قلندرانہ انداز اور ظرافت دونوں اس قدر پُر لطف ہیں کہ اس کی مزید خوبیوں کی طرف دھیان مشکل سے جاتا ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ معشوق کا ذکر نہیں کیا ہے، صرف ''وہ کمر'' کہا ہے، یعنی یہ بات بیان نہیں کی ہے کہ ہم معشوق کی کمر کا ذکر کر رہے ہیں، گویا ''وہ کمر'' کہنا ہی کافی ہے۔ خود کو معشوق میں اس درجہ گم کر دیا ہے اور اپنے عشق میں اس قدر محو ہیں کہ اس بات کا یقین ہے کہ ''وہ کمر'' کہتے ہی سب لوگ سمجھ جائیں گے کہ معشوق کا ذکر ہو رہا ہے۔ دوسری بات یہ کہ یہ واقعہ کل کا ہے، اور آج اُس کو بیان کرنے کے لیے ہم زندہ موجود ہیں۔ یعنی معشوق کی کمر میں ہاتھ ڈالنا اس قدر خطرناک ثابت نہ ہوا جس قدر ہم سمجھے تھے، ہم تو جان سے ہاتھ دھونے پر آمادہ تھے، لیکن شاید ہماری جرأت رندانہ معشوق کو بھی بھا گئی، اس نے ہمیں کوئی سخت سزا نہ دی۔ پھر ''خنجر سمیت'' کہہ کر معشوق کی جلادی اور قتل پر آمادگی کا کنایہ بھی رکھ دیا ہے، یعنی ایک تو معشوق فی نفسہٖ ہاتھ نہیں لگتا، اور ملتا بھی ہے تو ایسی آزادی کب روا رکھتا ہے کہ کوئی اُس کی کمر میں ہاتھ ڈال دے۔ دوسرے یہ کہ وہ کمر میں خنجر باندھے رہتا ہے، یعنی سپاہی زادہ، یا محرور المزاج اور بگڑا دل ہے، اور آگے دیکھیے۔ جان سے ہاتھ اُٹھا لینے کا مطلب صرف یہ نہیں کہ معشوق کی کمر میں ہاتھ ڈالنا بڑی ہمت کا کام تھا۔ اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ معشوق کی کمر تو معدوم و موہوم ہوتی ہے، لہٰذا اگر ہم کسی معدوم چیز کو حاصل کرنا چاہیں تو اس کے لیے ہمیں خود بھی معدوم ہونا پڑے گا۔ پھر شعر میں درد انگیزی بھی موجود ہے، (کب تلک یوں لوہو پیتے۔) دوسرے مصرعے کا پیکر بھی بہت روشن اور متحرک ہے، کمر اور خنجر، سب اُٹھا کر ہم نے اپنی آغوش میں بھر لیا۔ آفتاب الدولہ قلق نے اس مضمون کو اپنا رنگ دینے کی اچھی کوشش کی ہے، لیکن بات اکہری رہ گئی:

کب تلک اُمیدِ قتل یہ جی میں ہے چل کے آج جلاد کی کمر میں قلق ہاتھ ڈال دے

خود میر نے اس مضمون کے قلندرانہ پہلو کو یوں باندھا ہے۔

تھا شب کے کسائے تیغ کشیدہ کف میں، پر میں نے بھی بغل میں بے اختیار کھینچا (دیوانِ اول)

''ہاتھ اُٹھا کر جان سے'' کا تعلق مصرع ثانی سے ہے۔ لیکن اسے مصرع اولیٰ سے بھی متعلق کر سکتے ہیں۔ یعنی مصرع اولیٰ کی نثر یوں بھی ممکن ہے: کب تلک جان سے ہاتھ اُٹھا کر یوں لوہو پیتے؟

دیوانِ سوم

ردیف ت

(۱۷۱) (۱۱۱۲)

۳۶۰ عجب نہیں ہے نہ جانے جو میر چاہ کی ریت | سنا نہیں ہے مگر یہ کہ جوگی کس کے میت
مت ان نمازیوں کو خانہ ساز دیں جانو | کہ ایک اینٹ کی خاطر یہ ڈھاتے ہیں گے مسیت
غم زمانے سے فارغ ہیں مایہ باختگاں | قمار خانۂ آفاق میں ہے ہار ہی جیت
شفق سے ہیں در و دیوار زرد شام و سحر | ہوا ہے لکھنؤ اس رہ گذر میں پیلی بھیت
ملے تھے میر سے ہم کل کنار دریا پر | فتیلہ مو وہ جگر سوختہ ہے جیسے اتیت

مسیت = مسجد

اتیت = جوگی، تیرتھ، یاتری، آوارہ، پھرنے والا۔

۱۷۱/۱ کیا بہ لحاظ آہنگ، کیا بہ لحاظ معنی و کیفیت یہ غزل اپنا جواب آپ ہے۔ ایسے ایسے انوکھے قافیے ڈھونڈنا اور پھر ان میں یہ شعر نکالنا میر ہی کا کام تھا۔ میر نے غیر مردف غزلیں کم ہی کہی ہیں، غالباً اس وجہ سے کہ وہ نئی نئی ردیفوں کو خوب تلاش کر لیتے تھے۔ شعر زیر بحث میں اگر تخلص کو تخاطب کے انداز میں لیا جائے تو معنی نکلتے ہیں کہ اے میر، اگر معشوق کو چاہ کی ریت نہیں معلوم، تو کوئی تعجب نہیں، اور اگر میر کو واحد غائب فرض کریں تو معنی یہ بنتے ہیں کہ اگر میر کو چاہ کی ریت نہیں معلوم تو کیا عجب ہے۔ پہلے معنی کی رو سے معشوق خود جوگی معلوم ہوتا ہے اور میر حسن کی مثنوی میں نجم النساء کے جوگن بننے کی یاد دلاتا ہے۔ دوسرے معنی کی رو سے میر خود جوگی نظر آتے ہیں۔

۱۷۱/۲ لفظ "مسیت" کی تازگی قابلِ داد ہے، کیوں کہ ایک ایسا لفظ استعمال کر کے جسے مکتبی ذہن کے لوگ گنوارو اور غیر فصیح کہیں گے، میر نے خود اُن لوگوں کے تئیں اپنی حقارت کا اظہار کیا ہے جو ریا کار نمازی، یعنی اہلِ ظاہر ہیں، یعنی "مسیت" کا لفظ ریا کار اور ظاہر پرست لوگوں کے لیے الیٹ کی اصطلاح میں ایک معروضی تلازمہ (Objective Correlative) ہے۔ "خانہ ساز" کا لفظ دو معنی رکھتا ہے۔ ایک تو "گھر بنانے والا" اور دوسرا "گھر کا بنا ہوا"۔ دونوں اعتبار سے مسجد کو ڈھانے کا پیکر بہت خوب ہے۔ "خانہ ساز دیں" جیسی عام راستے سے ہٹی ہوئی ترکیب استعمال کر کے میر نے یہ اشارہ بھی رکھ دیا ہے کہ متکلم نے "مسیت" کا لفظ جان بوجھ کر صرف کیا ہے، ورنہ جو شخص "خانہ ساز دیں" جیسی ترکیب وضع کر سکتا ہے، وہ "مسیت" جیسا لفظ بے خیالی میں نہیں برت سکتا۔ لہٰذا "مسیت" بالا رادہ، اور کسی مخصوص مقصد کو حاصل کرنے کے لیے لایا گیا ہے، اور ظاہر ہے کہ مقصد یہی ہے کہ ریا کاروں اور اہل ظاہر کے تئیں حقارت کا اظہار کیا جائے۔ اس خیال کی

تقویت اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ دیوانِ دوم میں میر نے اسی مضمون کو یوں بیان کیا ہے :

خانہ سازِ دیں جو ہے واعظ سو یہ خانہ خراب
اینٹ کی خاطر جسے مسجد کو ڈھایا چاہیے

''خانہ سازِ دیں'' کا فقرہ موجود ہے، اور اس کی پشت پناہی کے لیے ''خانہ خراب'' کی رعایت بھی موجود ہے، لیکن لفظ ''مسیت'' کے نہ ہونے کی وجہ سے واعظ کی حرکت جاہلانہ اور ناشائستہ سے زیادہ جارحانہ اور منصوبہ بند خود غرضی پر مبنی معلوم ہوتی ہے۔ شعر زیر بحث میں مسیت کو ڈھانے والے نمازی لاپروا (thoughtless) اور نادان اور مسجد کے احترام سے عاری ہیں، لیکن ان کی جارحیت میں واعظ کی منصوبہ بندی نہیں ہے۔ واعظ کے لیے ''مسیت'' کا لفظ اتنا ہی ناموزوں ہوتا جتنا عام مقتدیوں کے لیے ''مسجد'' ناموزوں ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ عام نمازیوں کے تعلق سے لفظ ''مسجد'' استعمال ہی نہیں ہوسکتا۔ مطلب صرف یہ ہے کہ شعر زیر بحث کے مضمون کے اعتبار سے ''مسیت'' انتہائی موزوں اور برجستہ ہے۔

۱۷۱/۳ اس بات کو اور جگہ بھی کہا ہے :

مقامر خانہ آفاق وہ ہے
کہ جو آیا ہے یاں کچھ کھو گیا ہے (دیوانِ اول)

میر جہاں ہے مقامر خانہ پیدا یہاں کا نہ پیدا ہے
آؤ یہاں تو داؤ نخستیں اپنے تئیں بھی کھو جاؤ (دیوانِ چہارم)

دین و دنیا کا زیاں کار کہو ہم کو میر
دو جہاں داؤ نخستیں ہی میں ہم ہار رہے (دیوانِ سوم)

دیوانِ چہارم کے شعر پر گفت گو اپنے موقعے پر ہوگی، دیوانِ اول کا شعر بھی ''کچھ کھو گیا ہے'' کے معنی خیز ابہام کے باعث دل چسپ ہے، لیکن شعر زیر بحث میں مضمون کو بالکل نیا موڑ دے کر ایک طرف تو بے سروسامانی کی توسیع کی ہے اور دوسری طرف ''مایہ باختگان'' میں چند در چند معنوی امکانات رکھ دیے ہیں۔ ''مایہ'' بہ معنی ''پونجی''، جو دل بھی ہوسکتا ہے، جان بھی، آبرو بھی، دولت بھی، جوانی بھی۔ پھر ''باختگان'' بہ معنی (۱) جنھوں نے کھو دیا۔ (۲) جنھوں نے جوے میں ہار دیا۔ (۳) جنھوں نے ضائع کردیا۔ پورے شعر کا بلند آہنگ لہجہ اور اعتماد بھی قابلِ لحاظ ہے۔

۱۷۱/۴ اس شعر کا ابہام قابلِ داد ہے۔ یہ بات کھلتی نہیں کہ شعر لکھنؤ کی تعریف میں ہے یا مذمت میں۔ جس طرح بھی کچھیے، پہلے مصرعے کا پیکر اور دوسرے مصرعے کی تشبیہ (یا استعارہ) بھی بے حد نادر ہیں۔ اور ''پیلی بھیت'' محض اس لیے نہیں رکھا ہے کہ یہ ایک شہر کا نام ہے۔ ''بھیت'' کے معنی ''دیوار'' ہوتے ہیں۔ لہٰذا ''پیلی بھیت'' اپنی اصل حیثیت میں علم ہے اور لغوی معنی کے لحاظ سے استعارہ ہے۔ منیر نیازی کا شعر یاد آتا ہے :

شفق کا رنگ جھلکتا تھا لال شیشوں میں
تمام اجزا مکاں شام کی پناہ میں تھا

فرق صرف یہ ہے کہ میر کے یہاں قلندرانہ اور شاہانہ برتری اور ایک حد تک بے رخی ہے اور منیر نیازی کے یہاں رومانی اسرار۔ مگر میر کے یہاں استادی زیادہ ہے، یہ زمین اور یہ قافیہ، خدا کی شان نظر آتی ہے۔

۱۷۱/۵ جوگی یا خانماں برباد شخص سے ملاقات کے لیے کنارِ دریا کا مقام کس قدر مناسب ہے، یہ کہنے کی حاجت نہیں۔ ''فتیلہ

مو" یعنی جس کے بال اُلجھ اُلجھ کر رسی یا فتیلے کی طرح لٹکے ہوئے ہوں۔ اس کے اعتبار سے "جگر سوختہ" بھی بہت مناسب ہے، کیوں کہ "فتیلہ" اس بتی یا fuse کو بھی کہتے ہیں جس سے آگ دی جاتی ہے۔ "طلسم ہوشربا" جلد چہارم مصنفہ: محمد حسین جاہ میں ایک ساحر کا سراپا ملاحظہ ہو: "جٹاہائے خاکستری زمین میں لوٹتیں، بال اس کے فتیلہ فتیلہ کھلے، آنکھیں مثلِ مشعل روشن۔" (صفحہ ۸۰۵) اغلب ہے کہ یہ سب تفصیلات میر کے شعر زیر بحث اور مندرجہ ذیل شعر سے لی گئی ہوں:

تن راکھ سے ملا سب آنکھیں دیے سی جلتی ٹھہری نظر نہ جوگی میر اس فتیلہ مو پر (دیوانِ سوم)

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی $\frac{۲۰۲}{۳}$۔ شعر زیر بحث میں جگر سوختگی در کنار دریا کو بہم کرنا بھی بہت خوب ہے۔

دیوانِ پنجم

ردیف ت

(۱۷۲)

(۱۵۸۴-۱۵۸۲)

۴۶۵ دل کی تہ کی کہی نہیں جاتی نازک ہے اسرار بہت　　انچھر ہیں تو عشق کے دو ہی لیکن ہے بستار بہت

کہہ کے تغافل ان نے کیا تھا لیکن تقصیر اپنی ہے　　کام کھنچا جو تیغ تک اس کی ہم نے کیا اصرار بہت

ارض و سما کی پستی بلندی اب تو ہم کو برابر ہے　　یعنی نشیب و فراز جو دیکھے طبع ہوئی ہم وار بہت

سو غیروں میں ہو عاشق تو ایک اسی سے شرماویں　　اس مستی میں آنکھیں اس کی رہتی ہیں ہشیار بہت

میر نہ ایسا ہووے کہیں پردے ہی پردہ مار مرے　　ڈر لگتا ہے اس سے ہم کو ہے وہ ظاہر دار بہت

کام کھنچا = انجام تک پہنچا

مار مرنا = خودکشی کرنا

۱۷۲/۱ (یہ اشعار دیوانِ پنجم کی دو غزلوں میں سے لیے گئے ہیں۔) حسرت موہانی اس شعر کے مصرعِ اولیٰ کو تکرار نارو او ر تنافر کی مثال بتاتے، کیوں کہ اس میں لفظ "کی" دو بار بہت پاس پاس وارد ہوا ہے، اور اس پر طرّہ یہ کہ دوسری "کی" کے بعد (جس میں یائے تحتانی دب رہی ہے) لفظ "کہی" آتا ہے۔ یعنی "کہ کہی" پڑھا جاتا ہے۔ میرزا غالب کے مصرع :

میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے

کے بارے میں حسرت کا حکم ہے کہ اس میں عیب تنافر جلی ہے، کیوں کہ قاف کے ساتھ دو کاف جمع ہو گئے ہیں۔ ہوگا، لیکن اب اس کو کیا کیا جائے کہ ہمارے بڑے شاعروں نے دوسروں کے خود ساختہ قوانین کی پروا نہ کی، بل کہ اپنے وجدان کو مقدم رکھا۔ غالب کا مصرع جن لوگوں نے بیگم اختر کی زبانی سنا ہے وہ اس کی تصدیق کریں گے کہ پڑھنا تو پڑھنا، گانے میں بھی یہ مصرع نہایت رواں ہے، اسی طرح، میر کے مصرعے میں بھی "کی" کا اجتماع اور "کہ کہی" میں کاف کی تکرار اس کی روانی کو بڑھانے میں ممد ہیں، چہ جائے کہ ان سے کوئی تنافر پیدا ہو۔ بات یہ ہے کہ شعر بنانے کے قاعدے اپنی طبیعت سے مقرر کر لیے جائیں تو وہ اکثر غلط نکلتے ہیں۔ قاعدے وہی درست ہیں جو بڑے شعرا کے کلام سے، اور اُن کی عادت کثیرہ کی روشنی میں مستخرج کیے جائیں۔ خیر اب شعر کے معنوی پہلو پر غور کیجیے۔ "انچھر" اور "بستار" جیسے تازہ الفاظ کی وجہ سے یہ بات فوراً نظر نہیں آتی کہ دو مصرعوں میں دو الگ الگ باتیں کہی ہیں۔ پہلے مصرعے میں تو یہ کہا ہے کہ دل کی گہرائی میں جو بات چھپی ہے وہ بہت نازک ہے، اس لیے اس کا بیان نہیں ہو سکتا۔ دوسرے مصرعے میں کہتے ہیں کہ بات بہت وسیع ہے، اس لیے بیان نہیں ہو سکتی۔ یہ دونوں باتیں اپنی جگہ پر دل چسپ ہیں، لیکن ان میں یہ معنوی ربط بھی ہے کہ عشق کے راز کی

نزاکت اسی بات میں ہے کہ ہے تو وہ محض دو لفظوں پر مشتمل، لیکن اس میں وسعت اس قدر ہے کہ اس کا پورا بیان نہیں ہو سکتا۔ یہ وسعت پوری شخصیت کے عشق کے اندر ضم ہونے کی وجہ سے ہو سکتی ہے، یا معاملات عشق کی پیچ در پیچ گہرائیوں اور رنگارنگی اور تاثیر کی وجہ سے، یا عشق کے سارے جہاں میں جاری و ساری ہونے کی وجہ سے، یا پھر آرزو کی بے پایانی کے باعث، جیسا کہ عبدالرحیم خان خاناں کے اس لاجواب شعر میں ہے:

شمار عشق نہ دانستہ ام کہ تا چند است
جز ایں قدر کہ دلم سخت آرزو منداست

(میں نہیں جان سکا کہ عشق کی حد و مقدار کس قدر ہے، میں تو بس یہ جانتا ہوں کہ میرا دل سخت آرزو مند ہے۔)

۱۷۲/۲ ''کام کھنچا'' میر کی اختراع معلوم ہوتا ہے، بہ معنی ''کسی بات یا کسی معاملے کا کسی منزل یا انجام تک پہنچنا''، جیسا کہ دیوانِ اول میں بھی ہے:

احوال آج شام سے درہم بہت ہے یاں
شاید کہ کام صبح تک اپنا کھنچے نہ میر

شعر زیر بحث کا ایجاز حیرت انگیز ہے، کیوں کہ اس میں واقعات کا ایک سلسلہ ہے جس کی صرف چند کڑیاں ظاہر کی گئی ہیں۔ (۱) کسی موقعے پر معشوق سے اظہار عشق کیا، یا اس پر ہمارے عشق کا راز کھل گیا۔ (۲) معشوق نے کہا کہ عشق کرنا نہ کرنا تمھارا مسئلہ ہے، ہم تو تغافل ہی کریں گے۔ (۳) ہم راضی بہ رضا ہو گئے۔ (۴) لیکن پھر ہم سے ایک حماقت ہو گئی۔ (۵) ایک بار کسی وجہ سے بات اس کی تلوار تک پہنچی۔ مثلاً ہمیں معلوم ہوا کہ اس کی تلوار بہت تیز ہے۔ ہمیں بھی شوق پیدا ہوا کہ اس کا زخم کھائیں۔ یا ہم زندگی سے اس قدر بے زار ہو گئے کہ ہم نے اس کی تلوار کھانے کی، یعنی اس کا زخم کھا کر مر جانے کی خواہش کا اظہار کیا، یا ایک بار جب وہ تلوار لے کر نکلا تو ہمارا اس کا سامنا ہو گیا۔ (۵) ہم نے بہت اصرار کیا کہ ہمیں بھی اپنی تیغ سے زخمی یا شہید کرو۔ (۶) جب ہم نے بہت اصرار کیا تو اس نے بات مان لی اور ہمیں قتل کر ہی دیا۔ یا اس نے ہماری بات نہ مانی، ہم ہزار اصرار کرتے رہے، لیکن وہ راضی نہ ہوا۔ اس طرح ہم، جو تغافل پر راضی تھے، اب اس کے انکار اور تغافل پر رنجیدہ ہوے۔ نہ تلوار نصیب ہوئی اور نہ تغافل پر صبر کی توقیر حاصل ہوئی۔ دونوں طرف سے نقصان میں رہے۔ پورے شعر کا تخیل نرالا ہے، مضمون آفرینی کے ساتھ ساتھ ابہام رکھ کر نیا لطف پیدا کر دیا ہے۔ پھر ''تقصیر'' بہ معنی ''غلطی، قصور'' تو ہے ہی، ''تقصیر'' بہ معنی ''کم ہونا، کم رہ جانا'' (یعنی مقصد تک نہ پہنچ سکنا) بھی مناسب ہے۔ ''تیغ'' کے اعتبار سے ''کھنچا'' بھی بہت خوب ہے۔ ''کام'' بہ معنی ''حلق'' اور ''کام'' بہ معنی ''مقصد'' کا شائبہ بھی موجود ہے، اور دیکھیے، ''اصرار'' کے ایک معنی ہیں ''کسی کام کو تنہا کر ڈالنے پر آمادہ ہونا اور کسی کی ممانعت کو نہ ماننا''۔ شعر کے ماحول میں یہ معنی بھی کس قدر مناسب ہیں، اس کی وضاحت ضروری نہیں۔ غیر معمولی شعر ہے۔ ملاحظہ ہو ۲۷۰/۱۔

ایک معنی اور بھی ممکن ہیں۔ ''کہ کے تغافل ان نے کیا تھا'' یعنی معشوق نے کہا تھا کہ ہم تغافل کریں گے، (اور اس نے ایسا ہی کیا بھی۔) تقصیر ہم سے یہ ہو گئی کہ اگرچہ اس نے بتا دیا تھا کہ ہم تغافل کریں گے (نہ التفات کریں گے نہ

جور و ستم۔) لیکن جب اُس کی تلوار کا معاملہ آیا، جب بات اُس کی تلوار تک پہنچی، تو ہم نے ضد پکڑ لی (کہ اُس کا جو ہر ہم بھی دیکھیں گے، یہ تلوار ہم پر بھی آزماؤ۔) اس کے بعد کیا ہوا، یہ بات شعر میں بیان نہیں کی، (اور یہ اس کی خوبی ہے) لیکن قرینہ اس بات کا ہے کہ جب متکلم نے اصرار کیا تو معشوق نے تغافل بھی ترک کر دیا۔ یعنی اُس نے متکلم پر عتاب کیا۔ ''کام کھنچنا'' پر تفصیلی بحث کے لیے دیکھیں ۲/۱۷۱۔

۳/۱۷۲ عشق کے شدائد کی وجہ سے کٹ پس کر ہم وار ہو جانے، یا عشق کی سختیوں کے باعث خود کو ہم وار یعنی پست کر لینے کا مضمون میر نے متعدد بار باندھا ہے:

خاک ہوئے برباد ہوئے پامال ہوئے سب محو ہوئے اور شدائد عشق کی رہ کے کیسے ہم ہم وار کریں (دیوان دوم)

اب پست و بلند ایک ہے جوں نقش قدم یاں پامال ہوا خوب تو ہم وار ہوا میں (دیوان سوم)

شعر زیر بحث میں بات کو بالکل مختلف اور غیر متوقع طرف موڑ دیا ہے۔ لہجہ بھی کچھ ایسا ہے کہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ شعر طنزیہ ہے یا قلندرانہ۔ سب سے پہلے تو ''ہم وار'' کی ذو معنویت پر توجہ کیجیے۔ ''ناہم وار طبیعت'' سے مراد ہوتی ہے ایسی طبیعت جو پسندیدہ نہ ہو، کیوں کہ اس میں اعتدال اور استقلال کی کمی ہوتی ہے، گھڑی میں کچھ تو گھڑی میں کچھ۔ جس شخص کے بارے میں کچھ کہا نہ جا سکے کہ وہ کسی بات پر کس رد عمل کا اظہار کرے گا اُس کے مزاج کو بھی ناہم وار کہا جاتا ہے۔ لہٰذا طبیعت کے ہم وار ہونے کے معنی ہوئے، ''مزاج میں اعتدال پیدا ہو گیا'' لیکن ''ہم وار'' کے معنی ''برابر سطح کا، چکنا'' بھی ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے طبیعت کی ہم واری کے معنی ہوئے مزاج کی ساری انفرادیت، ساری ندرت کا نکل جانا، چوں کہ ''ہم وار'' میں اُونچ نیچ کی ضد کا تصور بھی ہے، اس لیے ''ہم واری'' کے معنی ''پستی'' کے بھی ہوتے ہیں، مثلاً کہتے ہیں۔ ''عمارت کو منہدم کر کے زمین کی سطح ہم وار کر دی گئی۔'' بہ ہر حال، یہ سب ''ہم واری'' اس لیے پیدا ہوئی کہ ہم نے اُونچ نیچ بہت دیکھی ہے۔ لیکن اس ہم واری کا ثبوت یہ نہیں ہے کہ ہم بہت مسکین اور فدوی ہو گئے، بل کہ یہ ہے کہ اب ہمیں زمین آسمان ایک سے لگتے ہیں۔ یہی نہیں، بل کہ اگر زمین میں کہیں بلندی بھی ہے، تو وہ بھی ہمیں پست لگتی ہے۔ اور اگر آسمان کہیں نیچا ہے (جیسا کہ حدِ نظر پر محسوس ہوتا ہے) تو بھی ہم اُسے اُونچا ہی سمجھتے ہیں۔ یہ عرفان کا عجیب مقام ہے، کہ جو بلند ہے وہ پست بھی ہے اور جو پست ہے وہی بلند بھی ہے، یا شاید یہ احساس کے سقوط کی منزل ہے، جہاں خارجی حقیقت سے انسان کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے۔ ایسے ہی شعروں کو دیکھ کر ارسطو نے کہا ہوگا کہ شاعری کے لیے ایک خاص قسم کا جنون درکار ہے، آخر میں ایک پہلو اور دیکھ لیجیے۔ ''آسمان'' علامت ہے ''ستم'' اور ''عدم ہم دردی'' کی۔ زمین علامت ہے ''گھر'' اور ''استقامت'' کی۔ آسمان کا ایک ستم یہ بھی ہے کہ وہ ہم کو زمین پر چین سے بیٹھنے نہیں دیتا۔ ہم نے جو نشیب و فراز دیکھے ہیں ان میں ایک تجربہ شاید یہ بھی تھا کہ زمین غیر محفوظ اور آسمان ہم درد ہو گیا تھا یا ہمیں ایسا لگتا تھا کہ زمین غیر محفوظ اور آسمان ہمارا دوست ہے۔ اگر ایسا ہے تو لازماً ارض و سما کی پستی بلندی کا تصور بے معنی ہو جاتا ہے۔ جس طرح سے بھی دیکھیے، شعر بالکل نیا ہے۔

۱۷۲/۴ اقبال نے اس مضمون کا ایک پہلو ذرا خام کارانہ انداز میں باندھا ہے :

بھری بزم میں اپنے عاشق کو تاڑا — تیری آنکھ مستی میں ہشیار کیا تھی

اقبال کے یہاں "بھری بزم" کا روایتی فقرہ ہے۔ میر کے یہاں "سو غیروں" کا انتہائی بلیغ اور "باتصویر" استعاراتی فقرہ ہے۔ اقبال کے یہاں "تاڑا" معشوق کے بجائے پولیس مین یا جاسوس کا تاثر پیدا کرتا ہے۔ میر نے شرمانے کا مضمون رکھ کر معشوق کا حفظِ مراتب کیا ہے۔ اقبال کے یہاں صرف "مستی" ہے، میر نے "اس مستی" (بہ معنی "اس درجۂ ستی") کے ذریعہ زور پیدا کیا ہے اور خود مستی کی بھی شدت کا مفہوم رکھ دیا ہے۔ معشوق اس باعث عاشق سے شرماتا ہے کہ وہ عشق اور عشق کی خواہشات سے باخبر ہے، اور عشق کے ذریعہ وہ خود کو بھی پہچانتا اور عرفانِ ذات حاصل کرتا ہے، میر حسن نے خوب کہا ہے :

عشق کا راز اگر نہ کھل جاتا — اس طرح تو نہ ہم سے شرماتا

۱۷۲/۵ "مار مرنا" ایک جگہ اور استعمال کیا ہے، اور بڑے لطف کے ساتھ :

میں جو کہا تنگ ہوں مار مروں کیا کروں — وہ بھی لگا کہنے ہاں کچھ تو کیا چاہیے (شکار نامۂ دوم)

لیکن اس شعر کی تخیل، اور الفاظ کی بج دھج نرالی اور بے حد تازہ ہے۔ معشوق پردے میں رہتا ہے۔ کسی صورت اپنی شکل نہیں دکھاتا۔ متکلم کو خوف ہے کہ میر کہیں پردے ہی پر اپنی جان نہ دے دیں۔ اس کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ میر کہیں پردے ہی پر نہ عاشق ہو جائیں۔ اور دوسرے یہ کہ وہ معشوق کے پردے کے سامنے جان دے دیں۔ یعنی معشوق تو ہاتھ لگتا نہیں جو اُس کے سامنے جان دیں یا اُس کے ہاتھ سے قتل ہوں۔ اس لیے پردے کو معشوق کا بدل سمجھ کر یا پردے کو اپنی دسترس میں پاکر، یا بہ طور احتجاج، پردے کے سامنے اپنی جان دے دیں، اس خوف کی وجہ جو بیان کی ہے وہ اور بھی دل چسپ ہے کہ میر کے مزاج میں ظاہر داری بہت ہے۔ یعنی (۱) وہ ظاہر پرست ہیں۔ (پردہ ظاہر ہے اور معشوق باطن۔) (۲) میر کو دکھاوے کا، یعنی اپنی شدت عشق کے دکھاوے کا بہت شوق ہے۔ (۳) میر کو اپنی بات کی بچ بہت ہے۔ دنیا کو دکھانے کے لیے وہ اپنی بات پر اڑ جاتے ہیں۔ باریکی یہ ہے کہ ظاہر دار تو دراصل وہ لوگ ہوتے ہیں جو عمل میں کم زور اور بات میں چرب ہوتے ہیں، اور یہاں میر کی خودکشی کو اُن کی ظاہر داری کا ثبوت ٹھہرایا جا رہا ہے۔ "مار" کے معنی "جذبۂ عشق" یا "کام دیو" بھی ہوتے ہیں اور "مارنا" کے معنی "عاشق بنانا، شیفتہ کرنا" بھی ہوتے ہیں، جس طرح "مرنا" کے معنی عاشق ہونا، شیفتہ ہونا" ہوتے ہیں۔ یہ لطافتیں مزید ہیں۔

نثار احمد فاروقی نے "پردے ہی پردے مار مرے" کی قرأت تجویز کی ہے لیکن وہ دل کو کچھ لگتی نہیں۔ مصرع اولیٰ میں معنی کی کثرت کے لحاظ سے وہی قرأت انسب ہے جو میں نے درج کی ہے۔ علاوہ ازیں، مصرع ثانی میں "ظاہر دار" کا لطف اسی وقت ہے جب "پردے ہی پردہ مار مرے" کی قرأت اختیار کی جائے۔

(۱۷۳)

(۱۵۸۶)

۴۷۰ بے تفاوت ہے فرق آپس میں وے مقدس ہیں میں خراب بہت

تفاوت = فاصلہ، دو چیزوں کے درمیان دوری

۱۷۳/۱ زبان کے استعمال کے لحاظ سے یہ شعر ایسا ہے کہ ملٹن بھی اس پر ناز کرتا ہے، اور خیال کے لحاظ سے یہ شعر بودلیئر کے لیے طرۂ امتیاز ہوتا۔ ملٹن کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس نے لاطینی کے بہت سے الفاظ جو انگریزی میں مستعمل ہیں، اُن کو انگریزی میں مستعمل معنی کے بجاے اصل لاطینی معنی میں استعمال کر کے اپنی زبان کو تازہ، غیر معمولی اور پُر زور بنایا۔ اس کے مخالفین کہتے ہیں کہ غیر زبان کے لفظوں کو غیر معنی میں استعمال کر کے ملٹن نے انگریزی کی شکل بگاڑ دی۔ بہ ہر حال، اس میں کوئی شک نہیں کہ اس طریقِ کار نے ملٹن کی زبان کو نا قابلِ تقلید انفرادیت بخش دی ہے، کیوں کہ وہ نہ صرف لاطینی سے بہ خوبی واقف تھا، بل کہ فرانسیسی اور اطالوی سے بھی، جو انگریزی کے مقابلے میں لاطینی سے قریب تر ہیں، کئی زبانوں کا مزاج شناس ہونے کی وجہ سے وہ لاطینی الفاظ کو وسیع تر تناظر میں دیکھنے اور ان کو انگریزی میں کھپانے پر غیر معمولی قدرت رکھتا تھا۔ میر کے بارے میں یہ بات شعر شور انگیز (جلد اوّل) کلاسیکی اُردو غزل کی شعریات اور میر تقی میر کے دیباچے میں عرض کر چکا ہوں کہ وہ عربی الفاظ کو کبھی کبھی اُن کے عربی معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ شعرِ زیرِ بحث اُن کے اس طریقِ کار کی اعلا مثال ہے، کیوں کہ اس کے ذریعہ ایہام اور قولِ محال بھی پیدا ہو گیا ہے۔ ''تفاوت'' اُردو میں ''فرق'' کے معنی میں مستعمل ہے۔ عربی میں اس کے معنی ہیں دو چیزوں کے مابین دُوری، فاصلہ۔ یہاں یہی معنی مراد ہیں کہ ہم لوگ (میں اور معشوق) اگر چہ دُور دُور نہیں ہیں، یعنی ہم ایک دوسرے کے پڑوسی ہیں، یا ہمارا آمنا سامنا اکثر ہوتا رہتا ہے، لیکن پھر بھی ہم میں اُن میں فرق ہے۔ ''فرق'' بہ معنی ''جدائی'' بھی ہے، اور بہ معنی ''اختلاف'' (difference) بھی۔ اور اس قولِ محال (یعنی دُوری نہ ہوتے ہوئے بھی دُوری) کا سبب یہ بیان کیا کہ معشوق تو پاک باز ہے اور میں رند شرب یا آوارہ مزاج یا خانماں خراب۔ ''مقدس'' کے لفظ میں ہلکا سا طنز بھی ہے، اور ایک طرح کی (idealism) بھی۔ لیکن اپنے ''خراب'' ہونے پر کوئی رنج نہیں، بل کہ تھوڑا بہت غرور معلوم ہوتا ہے۔ بودلیئر نے اپنا نام ظاہر کیے بغیر ایک لڑکی کو مسلسل عشقیہ نظمیں بھیجیں۔ جب لڑکی کو معلوم ہوا کہ ان نظموں کا خالق بودلیئر ہے تو وہ اس پر مائل ہو گئی۔ لیکن بودلیئر نے جواب دیا کہ تم سے میرا عشق اُسی وقت تک تھا جب تک ہم تم دُور دُور تھے۔ ظاہر ہے کہ ایسا شخص میر کے اس شعر کو اپنی آواز کہتا۔ پھر بودلیئر کو اپنی خرابی پر جو غرور تھا، اس سے بھی ہم واقف ہیں۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

دیوانِ ششم

ردیف ت

(۱۷۴) (۱۸۱۵)

جو کوئی اس بے وفا سے دل لگاتا ہے بہت
وہ ستم گر اس ستم کش کو ستاتا ہے بہت

اس کے سونے سے بدن سے کس قدر چسپاں ہے ہائے
جامہ کبریتی کسو کا جی کا جلاتا ہے بہت

کیا پس از چندے مری آوارگی منظور ہے
مو پریشاں اب جو شب مجھ پاس آتا ہے بہت

۱۷۴/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ایک ذرا سا نکتہ یہ ہے کہ ستائے جانے کے لیے شرط یہ ہے کہ کوئی دل کو "بہت" لگائے یعنی تھوڑی بہت، سرسری، روا روی کی یاری کو وہ ستانے کے لائق نہیں سمجھتا۔

۱۷۴/۲ یہ شعر بھی میر کے معجزوں میں شمار ہونا چاہیے۔ "کبریتی" کے اعتبار سے "جی جلاتا" بہت خوب ہے، کیوں کہ گندھک آتش گیر ہوتی ہے۔ تنگ لباس معشوق کی سنہری رنگت پر زرد سنہرا لباس اس طرح چست ہے کہ عاشق کے رشک کو بیدار کرتا ہے۔ یا پھر ایسا لگتا ہے کہ وہ کپڑے پہنے ہی نہیں ہوے ہے۔ "چسپاں ہونا" کے معنی "مناسب لگنا"، "صحیح بیٹھنا" بھی ہیں، مثلاً کہتے ہیں کہ "اس شعر میں ردیف چسپاں نہیں ہوئی۔ کم سے کم لفظوں میں معشوق کی خوب صورتی"، اس کی خوش لباسی اور اپنے رشک کا بیان کر دینا، اور الفاظ میں پیکر و استعارہ و رعایت سب کا التزام رکھنا اچھے اچھوں کے بس کا روگ نہیں۔ یہ خیال رہے کہ سنہرے رنگ بدن سے گورا بدن مراد نہیں، بل کہ وہ رنگ مراد ہے جس میں تانبے کی سی ہلکی سرخی یعنی سانولی سرخی ہوتی ہے۔ بودلیئر ہندستان تو نہیں آیا، لیکن اُس نے ماریشس کی لڑکیوں کو سرخی مائل سانولی کہا ہے۔ بودلیئر کے سو سال بعد جواں مرگ انگریز شاعر سڈنی کیز (Sidney Keyes) دوسری جنگِ عظیم کی ڈیوٹی پر جنوبی ہند میں تعینات ہوا تو یہاں کے حُسن سے متاثر ہو کر اُس نے نظم کہی جس میں اُس نے "غزالوں کی طرح سرخی مائل خاکی رنگ لڑکیوں" (Girls tawny as gazelles) کا ذکر کیا۔ گورے رنگ کا احترام تو ہم لوگوں نے انگریزوں سے سیکھا ہے، ورنہ آبرو کہتے ہیں:

قدر داں حُسن کے کہتے ہیں اسے دل مردہ
سانورے چھوڑ کے جو چاہ کرے گوروں کی

اور آبرو کے سو سال بعد ناسخ نے کہا:

حُسن کو چاہیے انداز و ادا ناز و نمک
لطف کیا گر ہوئی گوروں کی طرح کھال سفید

سنہرے رنگ کی وضاحت کے لیے ناسخ ہی کو پھر دیکھیے:

شوخ ہے رنگ سنہرا یہ ترے سینے کا صاف آتی ہے نظر سونے کی زنجیر سفید

اور رجب علی بیگ سرور''فسانہ عجائب'' میں لکھتے ہیں: ''رخساروں کا عکس بالیوں پر جو پڑ جاتا تھا، شرم سے کندن کا رنگ زرد نظر آتا تھا۔'' کندن سا رنگ، یا کندن سا دمکتا ہوا چہرہ، اب یہ محاورے کم سننے میں آتے ہیں، لیکن ان کا وجود ہی اس بات کا ثبوت ہے کہ سرخی مائل سانولا رنگ حُسن کا ایک معیار تھا۔ عباسی نے ''سوتے سے بدن'' پڑھا ہے، جو بالکل غلط ہے۔ لیکن ممکن ہے حسرت موہانی نے بھی ''سوتے سے بدن'' پڑھ لیا ہو، کیوں کہ اُن کا ایک شعر ہے:

رنگ سوتے میں چمکتا ہے طرح داری کا طرفہ عالم ہے ترے حُسن کی بیداری کا

کوئی خارجی شے مثلاً لباس یا انگوٹھی یا جام اگر معشوق کے بدن کو چھوئے تو اُس پر رشک کا اظہار کرنا ہمارے شعرا کا محبوب مضمون ہے۔ طالب آملی نے اس پر بے نظیر شعر کہا ہے:

مردم ز رشک چند بہ بینم کہ جام مے
لب برلبش گذارد و قالب تہی کند

(میں رشک سے مرا۔ کب تک یہ منظر دیکھوں کہ جام مے اس کے منھ پر اپنا منھ رکھ دیتا ہے اور اپنا بدن خالی کر دیتا ہے۔)

دوسرے مصرعے کے پیکر کی برجستگی اور اس کا شہوانی (erotic) اشارہ سیکڑوں شعروں پر بھاری ہے۔ حسرت موہانی بے چارے نے بھی بہت کوشش کی:

رشک سے مٹ گئے ہم تشنہ کامانِ وصال جب ملاتے ہاے ساقی سے لب پیمانہ آج

لیکن طالب آملی کی گرد کو بھی نہ پا سکے۔ میر چالاک تھے، انھوں نے اس مضمون کو ترک کیا اور سنہرے بدن اور زرد لباس کو یک جا کر کے رشک سے اپنا جی جلانے کا سامنا کر لیا جاے، استاد خالیست۔ تنگ لباسی کو دیوانِ ششم میں دوبارہ بھی کہا ہے:

جی پھٹ گیا ہے رشک سے چسپاں لباس کے کیا تنگ جامہ لپٹا ہے اُس کے بدن کے ساتھ

نثار احمد فاروقی نے لکھا ہے کہ طالب آملی کے شعر میں ''قالب تہی کند'' کے معنی ہیں ''جان دے دیتا ہے، مر جاتا ہے۔'' بے شک فارسی محاورے میں ''قالب تہی کردن'' کے معنی ''مر جانا، بے خود ہو جانا'' ہیں لیکن مَیں نے شعر کے معنیاتی پہلو کو مدِ نظر رکھتے ہوے ترجمہ کیا ہے۔ جام شراب کا مر جانا یا بے خود ہو جانا کچھ معنی نہیں رکھتا، لطف تو یہاں لغوی معنی میں ہے۔

''فرہنگ آصفیہ'' میں ''کبریت'' کے ایک معنی ''زرخالص'' بھی لکھے ہیں۔ اس لحاظ سے ''کبریتی'' کے معنی ''زرنگار'' بھی ہو سکتے ہیں۔ یہ معنی اس لیے بھی قرینِ قیاس ہیں کہ دلی کے کاری گروں کی زبان میں کپڑے پر سنہرا کام کرنے یا سونا چڑھانے کے لیے ''کبری لگانا'' بولتے ہیں۔ (اس اطلاع کے لیے مَیں خلیل الرحمٰن دہلوی کا ممنون ہوں۔)

خان آرزو نے ''چراغ ہدایت'' میں لکھا ہے کہ ''کبریتی'' ایک رنگ ہے زردی مائل جو گندھک کے رنگ سے

مشابہ ہوتا ہے۔ یعنی خان آرزو کے نزدیک ''کبریتی'' کوئی خاص رنگ ہے۔ پھر انھوں نے میر طاہر وحید کا شعر نقل کیا ہے جس سے معلوم ہوا کہ میر نے اپنا مضمون میر طاہر وحید سے لیا ہے:

نور خورشید جمالش چشم می دوزد مرا
جامۂ کبریتیش چوں شمع می سوزد مرا

(اس کے خورشید حسن کے نور سے میری آنکھیں چکا چوند ہیں۔ اس کا کبریتی جامہ مجھے شمع کی طرح جلائے دیتا ہے۔)

میر نے کبریتی جامہ اور جلانا ضرور مستعار لیا لیکن رشک اور بدن کی تنگ لباسی کے مضمون اضافہ کر کے اپنے شعر کو میر طاہر وحید سے منفرد بھی کر لیا۔

۱۷۴/۲ اگر راتوں کو پریشان مو حالت میں آنے والا شخص معشوق ہے تو یہ شعر دل چسپ ہے، کیوں کہ معشوق کی پریشاں موئی اور راتوں کو اس کا عاشق کے پاس آنا کئی وجہوں سے ہو سکتا ہے۔ مثلاً وہ عاشق کو سمجھانے آتا ہے کہ عشق ترک کر دو، اس میں میری رسوائی ہوتی ہے۔ (کہا جاتا ہے کہ بال کھول کر دعا کی جائے تو ضرور قبول ہوتی ہے، کیوں کہ عورتوں کا بال کھولنا عاجزی کی علامت ہے۔) یا اب معشوق کو بھی عشق کا روگ لگ گیا ہے، اور اگر وہ پریشاں مو ہو گا تو عاشق آوارہ ہو ہی جائے گی۔ (بالوں کی آشفتگی عاشق کے مزاج کی آشفتگی میں بدل جائے گی۔) یا معشوق کی پریشاں موئی (=اس کی رنجیدگی اور محزونی) اس وجہ سے ہے کہ اُسے عاشق سے چھٹ جانے کا خطرہ ہے، جیسا کہ ''زہر عشق'' میں ہے۔ لیکن اگر اس شعر کا متکلم خود معشوق ہے تو یہ شعر دل چسپ تر ہو جاتا ہے، عاشق راتوں کو آشفتہ مو اور وحشت کے عالم میں معشوق کے پاس بار بار آتا ہے۔ ظاہر ہے پھر معشوق آوارہ و رسوا تو ہو گا ہی۔ یا تو اس وجہ سے کہ لوگ دیکھ لیں گے، یا اس وجہ سے کہ معشوق کے دل پر بھی عشق غالب آ جائے گا۔ دونوں صورتوں میں یہ امکان بھی ہے (بل کہ قوی امکان ہے) کہ رات کو آنا محض خواب میں ہو۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ معشوق محض انداز و ادا دکھانے کی غرض سے بال کھولے ہوئے ملنے آتا ہو، یعنی عاشق و معشوق میں اتحاد ہے، اور رات کو معشوق اپنے عاشق سے ملنے بے تکلفی سے آتا جاتا ہے۔ زلف پریشان کا حُسن عاشق کو اور بھی برانگیخت کرتا ہے۔ اُسے خوف پیدا ہوتا ہے کہ معشوق اگر اسی طرح بال بکھرائے آتا رہا تو میں بالکل بے قابو ہو کر آوارہ ہو جاؤں گا۔ (اور شاید خود معشوق کو بھی میری آوارگی منظور ہے۔) اس مفہوم کے اعتبار سے مو پریشانی اور آوارگی میں مناسبت زیادہ ہو جاتی ہے۔ خواب کا امکان اب بھی ہے۔ یعنی اس مفہوم کی رو سے بھی یہ ممکن ہے کہ یہ سب معاملہ خواب میں ہو رہا ہو۔

(۱۷۵) (۱۸۱۸)

میر دعا کر حق میں میرے تو بھی فقیر ہے مدت سے
اب جو بھوو یکھوں اس کو تو مجھ کو نہ آوے پیار بہت

۱۷۵/۱ اس سے ملتے جلتے مضمون دو جگہ اور بیان کیے ہیں :

نہیں ہے چاہ بھلی اتنی بھی دعا کر میرؔ — کہ اب جو دیکھوں اُسے میں بہت نہ پیار آوے (دیوانِ سوم)

اب دیکھوں اُس کو میں تو مزا جی نہ چل پڑے — تم ہو فقیر میرؔ کبھو یہ دعا کرو (دیوانِ ششم)

فقیر اور دعا کرنے کا مضمون ایک جگہ یوں باندھا ہے :

یک وقت خاص حق میں مرے کچھ دعا کرو — تم بھی تو میرؔ صاحب و قبلہ فقیر ہو (دیوانِ دوم)

شعر زیر بحث میں سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں تینوں اشعار کے خاص مضامین سما گئے ہیں، مزید نکات یہ ہیں کہ "اب جو کبھو دیکھوں" میں یہ اشارہ بھی ہے کہ دیکھنا بہت کم ہوتا ہے، اور آئندہ دیکھنے کی بہت زیادہ اُمید بھی نہیں ہے، اور پھر بھی دل کی بے اختیاری کا یہ عالم ہے کہ جانتے ہیں۔ جب بھی اُسے دیکھیں گے تو اس طرح پیار آوے گا کہ ساری مصلحتیں، ساری شکایتیں، ساری صعوبتیں بھول جائیں گی اور دل میں اُس کی تمنا پھر پہلے ہی کی طرح موج زن ہو جائے گی۔ ایک طرح سے یہ شعر بھلانے یا کم سے کم ترکِ تعلق کی کوشش کرنے کے بارے میں ہے۔ اس کا المیہ یہ ہے کہ یہ کوشش بھی ٹھیک سے نہیں ہوتی، بل کہ یہ بات پہلے ہی سے طے ہے کہ کوشش لاحاصل رہے گی، اس لیے پوری طرح بھلانے یا ترکِ تعلق کی کوشش کے بجائے تعلقِ خاطر کم کرنے کی کوشش پر اکتفا کرتے ہیں۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے کوئی جواری کہے کہ جوا تو چھوٹتا نہیں، اچھا کوشش کریں کہ بھاری رقم کے بجائے ہلکی رقم داؤ پر لگائیں۔ ظاہر ہے یہ سب اپنے کو بہلانے کی ترکیبیں ہیں، نتیجہ تو پہلے ہی سے معلوم ہے۔ اور پھر یہ کوشش بھی کیا ہے؟ خود کوئی عمل نہیں کر سکتے، کوئی اقدام نہیں کر سکتے، ایک اور شخص سے دعا کرنے کو کہتے ہیں۔ اب وہ شخص دعا کرے نہ کرے، اس کے دل پر ہماری حالت کا اثر ہو نہ ہو، اور خدا معلوم وہ سچا فقیر ہو بھی کہ نہ ہو۔ ممکن ہے دوسرے سے دعا کی درخواست اس لیے کر رہے ہوں کہ دل سے چاہتے ہی نہ ہوں کہ معشوق سے تعلق کم ہو۔ دوسرے کی دعا ہے، لہٰذا قبول شاید نہ ہو۔ خود دعا کرتے تو ایک بات بھی تھی۔ سادہ لوحی، چالاکی، درد انگیزی، خفیف سی ظرافت، سب اس حسن سے یک جا ہوئے ہیں کہ باید و شاید۔ "بہت" پیار نہ آنے کی دعا بھی خوب ہے، کہ پیار تو آئے لیکن نہ اتنا کہ بے اختیار ہو جاؤں۔

دیوانِ سوم
ردیف ٹ

(۱۷۶) (۱۱۲۰)

۴۷۵ کیا لڑکے دلی کے ہیں عیار اور نٹ کھٹ
دل لیں ہیں یوں کہ ہرگز ہوتی نہیں ہے آہٹ

۱۷۶/۱ شعر میں تھوڑی بہت ہوس نا کی اور ڈھیر ساری ظرافت ہے، لفظیات بھی دل چسپ اور ظرافت کو معاون ہے۔ ''دلی'' کے اعتبار سے ''دل لیں''، اور آہٹ نہ ہونے کا بیان، لیکن اس کے لیے ''نٹ کھٹ'' اور ''آہٹ'' جیسے ''کھٹ کھٹ'' کرنے والے الفاظ کا استعمال بہت خوب ہے۔ جیسا کہ واضح ہو چکا ہوگا، ظرافت اور غزل میں کوئی تناقض نہیں ہے۔ ہمارے شعرا نے شروع سے ہی غزل کے دامن کو وسیع رکھا ہے۔ بیسویں صدی میں یہ غلط خیال عام ہوا کہ غزل میں ظریفانہ عنصر نہ ہونا چاہیے۔ ہمارے زمانے میں غالباً افتخار جالب نے سب سے پہلے غزل میں ظرافت کی اہمیت کو محسوس کیا اور ظفر اقبال کے عہد آفریں مجموعے ''گلا فتاب'' کے دیباچے میں ظفر اقبال کی ظرافت کا بہ طور خاص ذکر کیا۔ احمد ندیم قاسمی صاحب نے ۱۹۵۰ کے شعرا کی مذمت کی ہے کہ اُنھوں نے میر کی طرف مراجعت (یا رجعت) کی، اور یہ بھی لکھا ہے کہ اُنھوں نے میر کو پوری طرح سمجھا نہیں۔ میر کی طرف مراجعت کی کوشش کو غیر مستحسن قرار دینا تو افسوس ناک بات ہے، لیکن قاسمی صاحب کا یہ خیال درست ہے کہ ۱۹۵۰ کے شعرا نے میر کو پوری طرح سمجھا نہیں، کیوں کہ اگر ایسا ہوتا تو وہ میر کے یہاں ظرافت کے عنصر کی ضرور قدر کرتے۔ خوش طبعی، چھیڑ چھاڑ، مزاح، یہ سب میر کے بھی پہلے سے غزل میں موجود ہیں، اور یہ محض سودا یا انشا کی صفات نہیں ہیں۔ ناسخ اور ذوق کا کلام بھی ظرافت سے مملو ہے، بعد کے شعرا میں داغ کا کلام بھی نمونے کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے، اور خود غالب کے یہاں (جن کو عام طور پر بڑا دقیق فلسفی کہا جاتا ہے) مزاح موجود ہے، لہٰذا میر کے یہاں اس طرح کے اشعار میں امرد پرستی اور ہوس نا کی ہی نہیں، بل کہ ظرافت اور شوخی کا بھی اظہار ہے۔ اس پر ناک بھوں چڑھانے کی ضرورت نہیں۔ غزل کا شاعر زندگی کے ہر شعبے پر حاوی ہوتا ہے۔

دیوان پنجم

ردیف ج

(۱۷۷)

(۱۵۸۹)

کس تازہ مقتل پہ کشندے تیرا ہوا ہے گذارا آج ۔۔۔ زہ دامن کی بھری ہے لہو سے کس کو تو نے مارا آج

زہ: کنارہ، کپڑے پر لگی ہوئی کپڑے کی گوٹ یا رفل (ruffle)

کل تک ہم نے تم کو رکھا تھا سو پردے میں گل کے رنگ ۔۔۔ صبح شگفتہ گل جو ہوئے تم سب نے کیا نظارا آج

کل ہی جوش و خروش ہمارے دریا کے سے تلاطم تھے ۔۔۔ دیکھ ترے آشوب زماں کے کر بیٹھے ہیں کنارہ آج

میر ہوئے ہو بے خود کب کے آپ میں بھی تو ٹک آؤ ۔۔۔ ہے دروازے پر انبوہ اک رفتہ شوق تمھارا آج

۱۷۷/۱ عسکری صاحب نے اپنے انتخاب میر کے دیباچے میں بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ میر کی بہت سی غزلیں ایسی ہیں کہ جب وہ پوری پڑھی جائیں تب ہی صحیح لطف دیتی ہیں، چاہے ان میں انفرادی طور پر کوئی ایک شعر انتخاب کے لائق نہ ہو، یہ بات جتنی صحیح ہے غزل کے نقاد کے لیے اُتنی ہی پریشان کن بھی ہے۔ کیوں کہ غزل کی تنقید عام طور پر جریدہ اشعار کے حوالے سے ہوتی ہے، اور غزل کی شعریات میں بہ ظاہر اس کی گنجائش نہیں کہ پوری غزل میں کوئی شعر بہت بلند پایہ نہ ہو، لیکن پھر بھی غزل بلند پایہ ٹھہرے۔

عسکری صاحب نے اس بات کو پھیلا کر نہیں لکھا، لیکن اس نکتے کو دریافت کرنے کی اولیت کا سہرا ان کے سر ہے۔ جہاں تک مَیں جانتا ہوں، میر کے علاوہ صرف حافظ کے یہاں ایسی غزلیں ملتی ہیں جن میں الگ الگ کوئی شعر غیر معمولی نہیں، لیکن پوری غزل ایک عجب شان رکھتی ہے، میر کا انتخاب کرتے مجھے اس مشکل کا سامنا اکثر کرنا پڑا تو میں یہ غور کرنے پر بھی مجبور ہوا کہ ان غزلوں کی کامیابی کا راز کیا ہے۔ پہلی بات تو یہ سمجھ میں آئی کہ ان غزلوں میں موسیقیت غیر معمولی ہے اور کلاسیکی موسیقی کی طرح ان کا محض ایک ٹکڑا (جیسے بندش کا محض ایک حصہ، یا راگ کا محض ایک جز) سامنے ہو تو عدم تکمیل کا احساس ہوتا ہے اور جب پوری غزل (گویا راگ کی پوری ادائی) سنی یا پڑھی جائے تو لطف کی تکمیل ہوتی ہے۔ اس انضمام و انضباط کا کوئی تعلق اس فرضی اور غلط تصور سے نہیں کہ غزل کے اشعار میں کسی طرح کا ربط و تسلسل ہوتا ہے، بل کہ یہ معاملہ اس طرح کی وضع یعنی structure کا ہے جو کلاسیکی راگ کا خاصہ ہے، یعنی کلاسیکی راگ کی وضع میں بے جوڑ یا نامیاتی (organic) پورا پن ہوتا ہے، اور یہی پورا پن میر کی بعض غزلوں میں نظر آتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ موسیقیت کی اس صورت حال کو غزل کی حد تک روانی کی اعلاترین کیفیت سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ تیسری بات یہ کہ ایسی غزلوں کے

آہنگ میں تیز رفتاری ہوتی ہے، جو قاری کو مجبور کرتی ہے کہ وہ کسی شعر پر نہ رکے، بل کہ آگے پڑھتا چلا جائے۔ یہ تو ہوئی ان غزلوں کے آہنگ کی بات۔ یہ سوال بھی پوچھنے کا ہے کہ کیا ان میں کوئی ایسی معنوی خوبی بھی ہوتی ہے جو پوری غزل پڑھنے کے بعد ہی ظاہر ہوتی ہے؟ لیکن آہنگ تو بہ ہر حال، کسی نہ کسی طور معنی کا حصہ ہوتا ہے، یہ بات صحیح ہے، لیکن خالص صوت میں معنی نہیں ہوتے، یعنی وہ اپنے حُسن کے لیے معنی کی مرہونِ منت نہیں ہوتی۔ اسی لیے واگنر (Wagner) نے کہا تھا کہ سارے ہی فنون موسیقی کی صورت حال کو حاصل کر لینے کے لیے کوشاں رہتے ہیں۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ میر کی زیرِ بحث غزلیں لایعنی نہیں ہیں۔ بات صرف یہ ہے کہ ان کی غزلوں میں آہنگ نے خود کو بڑی حد تک معنی سے آزاد کر لیا ہے۔ اب ہوتا یہ ہے کہ جب ہم آہنگ سے ہٹ کر ان کے معنی پر غور کرتے ہیں تو نئے طرز کے لطف کا احساس ہوتا ہے۔ میر کے یہاں یہ کیفیت آخری زمانے کی غزلوں میں زیادہ نظر آتی ہے۔

اس تمہید کے بعد اشعار کی تفہیم میں سعی کرتے ہیں۔ اس غزل میں نو شعر ہیں اور اگلی میں دس شعر۔ میں نے بالترتیب چار اور پانچ شعر بڑی کش مکش کے بعد انتخاب کیے ہیں، کیوں کہ دونوں غزلیں پوری کی پوری منتخب ہونے کا تقاضا کرتی تھیں اور میں ان اشعار پر مصر تھا جن میں معنوی لطف اوسط سے زیادہ ہو۔ مطلع میں تو لفظ ''زہ'' کی ہی تازگی انتخاب کے لیے کافی اور وافی تھی۔ دونوں مصرعوں میں دو پیکر دُور دُور رکھے ہیں اور ان کے بعد آنے والے ٹکڑے ایک دوسرے کو متوازن کرتے ہیں۔ ''تازہ مقتل'' مصرع اولیٰ کے شروع میں ہے اور ''زہ دامن کی بھری ہے لہو سے'' دوسرے مصرعے کے شروع میں۔ ''تیرا ہوا ہے گذارا آج'' اور ''کس کو تو نے مارا آج'' مصرعتین کے آخر میں ہیں۔ اس طرح چاروں ٹکڑوں میں وقوعی اور معنوی، دونوں طرح کا توازن ہے۔ دامن کی زہ کا ذکر کر کے قاتل کے لباس کی تزئین کا کنایہ رکھا، اور پھر اس کو لہو سے بھر کر مقتول کی خون آلودگی اور قاتل کی بے دریغ تیغ زنی کا کنایہ قائم کیا۔ دونوں مصرعوں میں استفہام اور ردیف اس بات کا کنایہ ہیں کہ قاتل روز ہی کسی کا شکار کرتا ہے، لیکن آج کا مقتول اپنی ہی شان رکھتا تھا۔ ''تازہ مقتل'' میں ''تازہ لہو'' کا اشارہ بھی ہے، اور دوسرے مصرعے میں ''زہ دامن کی بھری ہے لہو سے'' واقعی اور تازہ خون کے بہنے کا محاکاتی بیان مہیا کرتا ہے۔ پورے شعر میں ڈراما ہے۔ ہائے وائے نام کو نہیں اور بے دردی، تمکنت، مقتول کا غیر معمولی ہونا، سب بیان کر دیا۔

تازہ لہو کا پیکر شکیب جلالی نے بھی خوب برتا ہے:

فصیل جسم پہ تازہ لہو کی چھینٹیں ہیں حصار درد سے باہر نکل گیا ہے کوئی

۷۷۱/۲ ''صبح شگفتہ گل جو ہوئے تم'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) تم وہ پھول بن گئے جو صبح صبح کھلا ہو۔ (صبح شگفتہ = صبح کا کھلا ہوا) (۲) صبح کے وقت تم پھول کی طرح کھلے۔ پہلے معنی میں تازگی اور ڈرامائیت زیادہ ہے۔ معشوق جب تک نو عمر تھا، اُس نے زمانے کا رنگ ڈھنگ دیکھا نہ تھا، اُس کو اندازہ نہ تھا کہ اُس کا حُسن کس قدر جاذب اور کشش انگیز ہو سکتا ہے۔ اُس وقت تک وہ صرف ایک عاشق کے دامن میں پوشیدہ تھا، جیسے کلی پتیوں میں پوشیدہ رہتی ہے۔ لیکن جب معشوق جوانی کو پہنچا، یعنی وہ ایسا پھول بن گیا جو صبح صبح کھلا ہو، تو جس طرح صبح کو کھلے ہوئے پھول کو بہت سے لوگ دیکھتے ہیں، اُسی طرح

وہ بھی ہزاروں چاہنے والوں کی توجہ کا مرکز بن گیا۔ اب اس بے چارے پہلے عاشق کی تخصیص نہ رہی۔ اگر دوسرے معنی لیے جائیں تو مراد یہ نکلتی ہے کہ کل تک تو تم نوخیز کلی تھے، آج صبح تمھاری جوانی پھوٹ پڑی تو تمھارے دیکھنے والے ہزاروں پیدا ہو گئے۔ اس معنی میں مشاہدے کا حُسن زیادہ ہے، کیوں کہ یہ اکثر دیکھا گیا ہے کہ لڑکیاں بچپن سے جوانی کا فاصلہ بہت جلد طے کر لیتی ہیں۔ جو لڑکی کل تک بچہ معلوم ہوتی تھی وہ اچانک فتنہ ساماں ہو جاتی ہے۔ ''کلی کے رنگ'' بہ معنی ''کلی کی طرح'' بھی خوب ہے، کیوں کہ ''رنگ''، ''کلی'' کے ضلع کا لفظ ہے۔

۱۷۷/۳ ''ترے آشوب زماں'' یعنی ''ترے زمانے، ترے عہد، کے آشوب''۔ ''آشوب'' بہ معنی ''مصیبت، آفت'' تو ہے ہی لیکن بہ معنی ''طوفان'' بھی مستعمل ہے۔ اس طرح پورے شعر میں مراعات النظیر کا جلوہ ہے۔ ''جوش و خروش''، ''دریا''، ''تلاطم''، ''آشوب''، ''کنارہ''، یہ سب ایک معنوی نظام بھی خلق کر رہے ہیں۔ شعر کا مخاطب معشوق معلوم ہوتا ہے، لیکن اس کا تخاطب خدا سے بھی ممکن ہے۔ اس صورت میں یہ شعر انتہائی شوخ، بل کہ تلخ ہو جاتا ہے کہ ہم نے خلیفۃ الارض ہونے کا حق ادا کرنے کی کوشش تو بہت کی، لیکن خدا کی خدائی اس قدر بگڑی ہوئی تھی کہ ہم نے الگ ہو جانے ہی میں عافیت سمجھی۔

۱۷۷/۴ سلام سندیلوی جیسے لوگ اس کو ''نرگسیت'' کا شعر بتائیں گے لیکن دراصل یہ شعر فنائے ذات کی منزل کا پتہ دیتا ہے۔ لوگوں کا ہجوم دروازے پر اور میر کی از خود رفتگی، عجب ڈرامائی انداز کا شعر ہے۔ یہ بات ظاہر نہیں کی کہ لوگ میر کے شوق میں کیوں اس قدر بے قرار ہیں، شاید اس کے لیے کہ میر سب عاشقوں سے بڑھ کر عاشق ہیں۔ شاید اس لیے کہ میر وہ واحد شخص ہیں جس نے بے خودی اور ترکِ ذات کی منزل طے کی ہے۔ (ایسی صورت میں ان کو ہوش میں آنے کے لیے کہنا اس بات ہی کو منسوخ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے جس کی بنا پر لوگ اُن کے مشتاق ہیں۔) یا شاید اس لیے کہ میر صوفی باصفا اور عاشق جمال ذات ہیں۔ یا شاید اس لیے کہ میر خود اپنی ہی ذات میں محو ہیں اور سراپا عشق سے سراپا معشوق بن گئے ہیں۔ ''رفتۂ شوق'' خوب رکھا ہے۔ کیوں کہ ''رفتہ'' کے بھی معنی ''بے خود و بے ہوش'' ہوتے ہیں۔ لہٰذا وہ ہجوم جو ایک بے خود شخص کو دیکھنے آیا ہے، خود بھی از ہوش رفتہ ہے، خوب شعر کہا ہے۔

ممکن ہے میر کو یہ خیال بابا نصیری گیلانی کے شعر نے سجھایا ہو:

یاراں ہمہ پر خوں کہ مبادا روی از بزم
جمعے بہ سر رہ کہ کے از انجمن آئی

(ایک طرف تو اہلِ محفل کا دل اس خوف سے خون ہے کہ شاید تم محفل سے اُٹھ جاؤ، دوسری طرف سرِ راہ ایک مجمع اس انتظار میں ہے کہ تم محفل سے کب باہر نکلو گے۔)

شعر سے شعر بنانا ہماری شعریات کا مسلمہ اُصول ہے۔ یہ استفادے کی ایک شکل اور مضمون آفرینی کا خاص وسیلہ تھا۔ آج کی زبان میں ہماری کلاسیکی شاعری کو بین المتونیت کی شاعری کہہ سکتے ہیں۔ صائب نے معاصرین کے شعروں سے استفادہ کرنے میں خاص کمال حاصل کیا تھا۔ کلیم ہمدانی خود بہت مضمون آفریں تھا، لیکن اسے استفادے سے

عارنہ تھی۔ انعام اللہ خاں یقین اپنے مضمون الگ نکالنے کی سعی کرتے تھے لیکن میر اور شاہ حاتم سے دامن نہ بچا سکے۔ میر اثر اور میر درد کے کلام میں حیرت انگیز مماثلت ہے۔ آتش، ناسخ، غالب، راسخ، ان سب نے میر کے مضامین اپنائے ہیں۔ تاباں نے حاتم سے لیا ہے تو سودا سے (اگرچہ وہ شاگرد تھے) حاتم نے لیا ہے۔ اس طرح کی باہمی ہم آہنگی ہماری کلاسیکی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے، اس پر فخر کرنا چاہیے۔

(۱۷۸) (۱۵۹۰)

۴۸۰ شہر سے یار سوار ہوا جو سواد میں خوب غبار ہے آج — دشتی وحش و طیر اس کے سر تیزی ہی میں شکار ہے آج

سواد = گرد و نواح
وحش = چوپایہ
طیر = چڑیا
برافروختہ = بھڑکا ہوا، روشن

برافروختہ رخ ہے اس کا کس خوبی سے مستی میں — پی کے شراب شگفتہ ہوا ہے اس نو گل پہ بہار ہے آج

اس کا بحر حسن سراسر اوج و موج و تلاطم ہے — شوق کی اپنے نگاہ جہاں تک جاوے بوس و کنار ہے آج

مت چوکو اس جنس گراں کو دل کی وہیں لے جاؤ تم — ہندستاں میں ہندو بچوں کی بہت بڑی سرکار ہے آج

رات کا پہنا ہار جواب تک دن کو اُتارا ان نے نہیں — شاید میر جمال گل بھی اس کے گلے کا ہار ہے آج

۱۷۸/۱ بحر کو اس قدر تنوع دے دیا ہے کہ ایک نظر میں دھوکا ہوتا ہے یہ وہ بحر ہی نہیں ہے جس میں پچھلی غزل اور دوسری بہت سی مشہور غزلیں ہیں۔ پھر مصرع اولیٰ میں شوق و تحسین کی محاکات نہایت عمدہ ہے۔ معشوق کی تیز رفتاری سے گرد اڑی ہے، آس پاس کا ماحول اس غبار میں چھپ سا گیا ہے۔ لفظ "سواد" کے معنی "سیاہی" بھی ہوتے ہیں، اور "عمارتوں یا لوگوں کا مجمع" بھی، مثلاً "سوادِ اعظم"، یعنی بڑا شہر (مجازاً مکہ معظمہ) یا قوم کی اکثریت۔ شہر یا منزل کی عمارتیں جو دُور سے دھندلی نظر آتی ہیں، یا دُور سے دیکھا ہوا کسی شخص کا دھندلا ہیولا، یا نواح شہر جو دُور سے سیاہ نظر آتا ہے، اس کو بھی "سواد" کہتے ہیں، جیسا کہ یگانہ کے اس لاجواب اور مشہور شعر میں ہے:

دھواں سا جب نظر آیا سواد منزل کا — نگاہ شوق کے آگے تھا قافلہ دل کا

شعر زیر بحث میں لفظ "سواد" ان سب انسلاکات کو کھینچ لاتا ہے۔ معشوق کے سوار ہونے کی دھوم ہے، گرد و نواح غبار سے تاریک ہیں۔ متکلم دل میں خوش ہو رہا ہے یا مزید تحسین کے ساتھ کہتا ہے کہ جنگل کے تمام چوپائے اور پرندے تو اس کے ہی ہیں، آج تو بس مژگاں کی نوک یا نکیلے پن سے ہی شکار ہوگا۔ "سر تیزی" کسی چیز کے نکیلے پن کو کہتے ہیں، لیکن مژگاں اور ناخون کے نکیلے پن کے لیے یہ لفظ خاص طور پر استعمال ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۸۳/۴۔ شعر کے اکثر الفاظ اور ان کی بندش بہت تازہ ہیں۔ یہ اشارہ بھی خوب ہے کہ شکار تو معشوق کرے گا اور خوشی سے دل عاشق کا گرم ہو رہا ہے۔ قاعدہ ہے کہ جس شخص سے محبت ہوتی ہے اُس کے کارناموں پر ہم اس طرح فخر کرتے ہیں گویا وہ ہمارے ہی کارنامے ہوں۔ میر نے اس کا معکوس مضمون دیوانِ دوم میں بیان کیا ہے:

مدت سے جرگہ جرگہ سر تیر ہیں غزال — کم ہو گیا ہے یاروں کا ذوق شکار کیا

تیر = دشت، میدان

عباسی نے ''سرتیز'' پڑھا ہے۔ یہ غالباً دیوانِ پنجم ہی کے شعر زیر بحث میں ''سرتیزی'' کے قیاس پر ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں ''سرتیز'' کا محل نہیں۔

۱۷۸/۲ غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے:

اک نو بہار ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ چہرہ فروغ مے سے گلستاں کیے ہوے

غالب کا استعارہ زیادہ پیچیدہ اور ان کا پیکر کثیر الجہت ہے، لیکن اولیت کا شرف میر کو ہے۔ میر نے دیوانِ پنجم ہی میں اس پیکر کو زیادہ مرصع کر کے برتا ہے:

گل گل شگفتہ مے سے ہوا ہے نگار دیکھ یک جرعہ ہم دم اور پلا پھر بہار دیکھ

شعر زیر بحث میں ''برافروختہ'' کا لفظ بہت عمدہ ہے، کیوں کہ اس میں آگ کی طرح بھڑکنے اور دہکنے کا تصور ہے۔ آگ کی طرح بھڑک اٹھنے میں جنسی (erotic) اشارہ ہے جو لفظ ''مستی'' سے مستحکم ہوتا ہے، کیوں کہ جنسی خواہش کے بیدار ہونے کو بھی ''مستی'' کہتے ہیں۔ ''کس خوبی سے'' میں بھی دو معنی ہیں۔ (۱) کس خوب صورتی کے ساتھ، یعنی اس کا چہرہ کس حُسن کے ساتھ دمک رہا ہے۔ (۲) کتنی عمدگی سے، یعنی کتنے عمدہ طریقے سے، سج سج۔ ''نوگل'' میں بہار کا اشارہ خود ہی موجود ہے۔ لہٰذا اس پر بہار آنے کا مفہوم ہوا کہ اس کے حُسن کی بہار پر بہار آ گئی، اور یہی شعر کا مضمون بھی ہے۔ ''گل'' کے معنی ''چنگاری'' اور ''آگ'' بھی ہوتے ہیں، اس اعتبار سے ''برافروختہ'' اور ''نوگل'' میں رعایت ہے، اور ''گل'' کو ساغر یا جام سے تشبیہ دیتے ہیں، اس لحاظ سے ''شراب'' اور ''نوگل'' میں مناسبت ہے۔ بہت خوب شعر کہا ہے۔

۱۷۸/۳ معشوق کے حُسن کو سمندر کی طرح لہریں لیتا ہوا کہنا نہایت بدیع ہے، اور اس کو اوج و موج اور تلاطم کہہ کر کئی طرح کے تلازمے مہیا کر کے بدیع تر کر دیا ہے۔ ''اوج'' یعنی حُسن کی بلندی، یا بحرِ حُسن کی موجوں کا بلند ہونا، ''موج'' یعنی سمندر کی لہروں کی طرح مسلسل اُمڈتا ہوا، مسلسل لہراتا ہوا۔ ''تلاطم'' یعنی کسی ایک حال پر نہ رہنا، ایک آن میں کچھ، ایک آن میں کچھ۔ جب بھی دیکھو، منقلب ہے، جس وقت اور جس حال میں دیکھو، نیا رنگ ہے۔ شاہ آسی سکندر پوری نے اس پہلو کو خوب بیان کیا ہے:

عشق کہتا ہے دو عالم سے جدا ہو جائیں حُسن کہتا ہے جدھر جاؤ نیا عالم ہے

عرفی نے معاملہ بندی کے اُسلوب میں اس مضمون کو انتہا تک پہنچا دیا ہے:

از آں بہ درد دگر ہر زماں گرفتارم
کہ شیوہ ہاے ترا باہم آشنائی نیست

(میں اس وجہ سے ہر وقت نئے نئے رنج میں گرفتار ہوں کہ تیری ادائیں اور شیوے آپس میں آشنا نہیں ہیں۔)

لیکن میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ساری بات کو کنایوں میں بیان کر دیا ہے، اور پھر اس میں جنسی اور شہوانی کیفیت بھی رکھ دی ہے مزید برآں جوشِ حُسن اور جوشِ تماشا دونوں کے سمندر کی طرح بے قابو اور مواج اور بے اختیار ہونے کا مفہوم بھی رکھ دیا ہے۔ جہاں تک نظر جاتی ہے، معشوق کا حُسن نظر آتا ہے، اور جہاں تک معشوق کا حُسن نظر آتا ہے،

ہم بوس و کنار کا لطف لیتے ہیں۔ پھر پورے شعر میں بستر وصال پر لہراتے ہوئے بدن کا تاثر ہے۔ اُس لمحے کی طرف اشارہ ہے جب پوری کائنات اپنے قابو میں اور خود اپنا وجود بے قابو معلوم ہوتا ہے، جرأت نے اس کا ایک پہلو بڑی خوبی سے بیان کیا ہے:

بے قراری ہمیں جوں موج نہ کیوں کر ہو کہ جب لہر دریا کی طرح یار کا جوبن مارے

جرأت کا مصرع اولیٰ تمثیلی انداز کو پوری طرح برت نہیں پایا، لیکن دوسرے مصرعے کا پیکر بہت بھرپور ہے۔ آتش نے معشوق کو دریائے حُسن کہا، لیکن وہ عمومی کلیہ بیان کرنے لگے، لہٰذا شعر میں تصنع پیدا ہو گیا:

شش جہت میں موج زن ہے تو ہی اے دریائے حُسن فرق کیا ہے ڈوبنے والے میں اور تیراک میں

فراق صاحب نے جرأت کی تقلید کی، لیکن اُن کا دوسرا مصرع پوری طرح کارگر نہ ہوا کیوں کہ وہ مصرع اولیٰ سے غیر متعلق ہے، اور ان کا استعارہ لفاظی اور غیر قطعیت کا شکار ہو گیا:

رس میں ڈوبا ہوا لہراتا بدن کیا کہنا کروٹیں لیتی ہوئی صبح چمن کیا کہنا

میر نے چند در چند پہلو رکھ دیے ہیں اور معروض و موضوع (یعنی معشوق کا حُسن اور اُس کا جسم، اور عاشق کا تصور اور اُس کی عملی شکل) سب کو ایک کر دیا ہے۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔ اس مضمون کو محدود کر کے لیکن بڑے برجستہ انداز میں خود میر نے یوں کہا ہے:

دریائے حُسن یار تلاطم کرے کہیں خواہش ہے اپنے جی میں بھی بوس و کنار کی (دیوان دوم)

دونوں اشعار میں، بحر و دریا اور کنار کی رعایت مشترک ہے، لیکن بوس و کنار کی خواہش کا اظہار دیوانِ دوم کے شعر میں بڑے نثری انداز میں ہوا ہے۔ ایک رباعی میں میر نے "شوق" کے لیے "دریا" کا استعارہ استعمال کیا ہے۔ اس سے میرے اس خیال کو تقویت ہوتی ہے کہ بحر حُسن والے شعر میں صرف معشوق بحر صفت نہیں ہے، بل کہ عاشق کا شوق بھی بے کنار ہے:

آب حیواں نہیں گوارا ہم کو کس گھاٹ محبت نے اتارا ہم کو
دریا دریا تھا شوق بوسہ لیکن جاں بخش لب یار نے مارا ہم کو

۱۷۸/۴ "ہندو" بہ معنی "ہندو" تو ہے ہی، یعنی "ہندوستان" کا رہنے والا اور "ہندو مذہب کا ماننے والا۔" اس کے معنی "چور" اور "معشوق" بھی ہوتے ہیں۔ شعر کا مضمون ظریفانہ تو ہے ہی، اس پہلو کے باعث کہ "ہندو" کے معنی "چور" ہوتے ہیں، ہندو بچوں کی حکومت یا بارگاہ میں دل جیسی جنس گراں کو لے جانے کی ترغیب مزید ظریفانہ بن گئی ہے۔ "ہندو" بہ معنی "چور" اور "معشوق" الفاظ کی معنی پذیری کی دل چسپ مثال اور فارسی زبان کی رنگارنگی کا اچھا نمونہ ہے۔ معشوق کو بت کہتے ہیں، ہندو بت پرست ہوتے ہیں، معشوق دل چرا لے جاتا ہے یا ہوش و حواس پر رہ زنی کرتا ہے۔ ہندو عام طور پر سبزہ رنگ فرض کیے جاتے ہیں، یہی رنگ سبزہ، خال اور گیسو کا بھی فرض کیا جاتا ہے، لہٰذا سبزۂ خط، خال، رخ اور کاکل و گیسو کو ہندو کہا جانے لگا۔ پھر غالباً مجاز مرسل معکوس کے طور پر اُس شخص کو ہندو کہا جانے لگا جو سبزۂ خط، خال، گیسو وغیرہ سے

مزین ہو۔ ہندو کی سبزہ رنگی کے ساتھ ''کالا'' (بہ معنی ''چور'') کا تصور ملا تو ہندو بہ معنی چور کے معنی کو تقویت ملی۔ غرض تلازمات کی ایک بھول بھلیاں ہے۔ ذوق کا مشہور شعر ان پر مبنی ہے، اور ممکن ہے کہ میر سے بھی مستفاد ہو:

حسن کی سرکار میں جتنے بڑھے ہندو بڑھے
خط بڑھا سبزہ بڑھا کاکل بڑھے گیسو بڑھے

۱۷۸/۵ پھولوں کے ہار کا گلے کا ہار بن جانا لطیف (conceit) ہے۔ یہ کنایہ بھی ہے کہ چوں کہ عاشق کو یہ بات معلوم ہے کہ معشوق نے رات کے وقت ہار پہنا تھا، اس لیے عاشق کو معشوق کا قرب حاصل ہے، یا وہ اس کے حضور میں اکثر باریاب رہتا ہے، ورنہ اُسے کیوں کر معلوم ہوتا کہ جو ہار معشوق دن کے وقت پہنے ہوے ہے یہ وہی ہے جو اُس نے رات کو پہنا تھا؟ یعنی عاشق کو شب و روز کی باریابی حاصل ہے۔ پھر ''جمال گل بھی'' کہہ کر یہ اشارہ بھی کر دیا کہ اور چیزیں (مثلاً خود عاشق) تو معشوق کے گلے کا ہار تھیں ہی۔ اب جمال گل بھی اُس کے گلے میں ہار بن کر لپٹ گیا ہے۔ اس مضمون کو طرح طرح سے اُدا کیا ہے:

تری چھاتی سے لگنا ہار کا اچھا نہیں لگتا مباد اس وجہ سے گل رو گلے کا ہار عاشق ہو (دیوان چہارم)
شب کا پہنا جو دن تلک ہے مگر ہار اس کے گلے کا ہار ہوا (دیوان ششم)

ظاہر ہے کہ ان شعروں میں وہ کنایاتی وسعت نہیں جو شعر زیر بحث میں ہے۔ ملاحظہ ہو ۲۵۸/۳۔

دیوانِ اوّل

ردیف چ

(۱۷۹) (۱۹۰)

۴۸۵ منھ نظر آتا ہے دیواروں کے بیچ
چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر

۱۷۹/۱ اس شعر کو عام طور پر عارفانہ خیال کیا جاتا ہے، اور یہ خیال غلط نہیں ہے، لیکن یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ دیواروں میں منھ نظر آنے سے کیا مراد ہے؟ ایک معنی یہ ہو سکتے ہیں کہ صفائے قلب کے باعث دیوار بھی آئینے کا کام دیتی ہے، یعنی صفائے قلب کا عکس دیوار پر پڑتا ہے تو دیوار بھی مثلِ آئینہ عکس پذیر ہو جاتی ہے، ایک معنی یہ ہو سکتے ہیں کہ چشم بینا کو دیوار کی جگہ وہ صورتیں نظر آتی ہیں جو خاک ہو گئیں اور اب وہ خاک دیوار بنانے کے کام آئی ہے۔ ایک معنی یہ ہو سکتے ہیں کہ دیوار میں دُور دُور کی شکلیں نظر آتی ہیں، یعنی دیوار جام جہاں نما کا کام کرتی ہے۔ ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ جب چشم بینا ہو تو اور چیزوں کا کیا مذکور ہے، دیوار تک میں شکلیں نظر آتی ہیں، یا دیوار بھی ذی روح اور ذی شکل معلوم ہوتی ہے، ایک اشارہ یہ ہو سکتا ہے کہ عام لوگ تو سمجھتے ہیں کہ دیوار کے محض کان ہوتے ہیں، لیکن عارف کو دیوار میں پورا چہرہ نظر آتا ہے۔ یہ سب امکانات شعر کے عارفانہ فرض کرنے سے پیدا ہوئے ہیں، لیکن ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اس شعر میں عرفان کا نہیں، بل کہ جنون کا ذکر ہو۔ متکلم عالمِ دیوانگی میں ہے، اور اس دیوانگی کا ایک تفاعل یہ ہے کہ اسے دیوار میں شکلیں منقش نظر آتی ہیں، لیکن اپنی دیوانگی کے باعث وہ اس وہم (hallucination) کو عرفان سمجھتا ہے۔ یا ممکن ہے دیوانگی کا عالم نہ ہو بل کہ محض hallucination ہو اور اس کی علت کوئی نشہ آور دوا (drug) ہو۔ عادل منصوری کا رونگٹے کھڑا کر دینے والا شعر میر سے براہِ راست مستعار معلوم ہوتا ہے۔

جو چپ چاپ رہتی تھی دیوار پر
وہ تصویر باتیں بنانے لگی

شارلٹ پرکنس گلمن (Charlotte Perking Gilman) (اس افسانے کا ترجمہ بلقیس ظفیر الحسن نے "پیلا دیواری کاغذ" کے عنوان سے "شب خون" ۲۷۰ میں شائع کیا ہے) کے ایک افسانے میں مرکزی کردار ایک مجنون عورت ہے جس کو یقین ہے کہ دیواری کاغذ (wall paper) پر بنی ہوئی صورتیں اس سے بات کرتی ہیں اور اس کے بستر میں آ جاتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ وہ ان لوگوں کو کور چشم اور کور فہم سمجھتی ہے جو اس بات پر اعتبار نہیں کرتے۔ اسے یقین ہے کہ سارے گھر میں وہی ایک عاقل ہے اور باقی سب دیوانے ہیں۔ شعر زیرِ بحث کی بھی تعبیر اس طرح ہو سکتی ہے۔

نثار احمد فاروقی کا خیال ہے کہ میر کے شعر میں ایک عام مشاہدہ بیان ہوا ہے کہ دیوار پر قلعی یا پلستر اُکھڑ جانے پر کچھ صورتیں بن جاتی ہیں اور غور کریں تو کبھی کسی شخص یا کسی شے کی تصویر بھی معلوم ہوتی ہے۔ یہ مشاہدہ تو بالکل صحیح ہے، لیکن یہ مشاہدہ تو ہر ایک کا تجربہ ہے۔ اس کے لیے عارفانہ یا شاعرانہ یا مجنونانہ "چشم" کی ضرورت نہیں، اور میر کے شعر میں بہ طور خاص کہا گیا ہے کہ چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر۔ لہٰذا میر کے شعر میں جن مشاہدات کا ذکر ہے وہ عام یا عمومی نہیں ہیں۔

دیوانِ سوم

ردیف چ

(۱۸۰) (۱۱۲۳)

کل لے گئے تھے یار ہمیں بھی چمن کے بیچ — اس کی سی بو نہ آئی گل و یاسمن کے بیچ
کشتہ ہوں میں تو شیریں زبانی یار کا — اے کاش وہ زبان ہو میرے دہن کے بیچ
تنگی جامہ ظلم ہے اے باعث حیات — پاتے ہیں لطف جان کا ہم تیرے تن کے بیچ
ہے قہر وہ جو دیکھے نظر بھر کے جن نے میر — برہم کیا جہاں مژہ برہم زدن کے بیچ

۱۸۰/۱ اس زمین میں سودانے بھی معرکہ آرا غزل کہی ہے۔ میر کا مطلع برائے بیت ہے۔ اس مضمون کو انھوں نے بہت بہتر طور پر ۱۹/۱ میں کہا ہے۔ اور ان دونوں سے بہتر دیوانِ چہارم میں ہے:

گل کی تو بو سے غش نہیں آتا کسو کے تئیں — ہے فرق میر پھول کی اور اس کی بو کے بیچ

خود سودا کا مطلع بہت بہتر ہے، لیکن ان کے باقی اشعار اپنی خوبی کے باوجود ان تین شعروں میں کسی کو نہیں پہنچے جو ہمارے انتخاب میں (مطلع کے بعد) ہیں۔

۱۸۰/۲ ''شیریں'' کو بروزن ''فعل'' استعمال کرنا اور ناگواری نہ پیدا ہونے دینا میر ہی کا جگر تھا۔ اس طرح کی ایک اور مثال کے لیے دیکھیے ۱۳۱/۲ خود یہ مضمون براہِ راست خسرو سے اٹھالیا ہے:

زبان شوخ من ترکی و من ترکی نمی دانم
چہ خوش بودے اگر بودے زبانش در دہان من

(میرے معشوق کی زبان ترکی ہے اور میں ترکی جانتا نہیں۔ کتنا اچھا ہوتا اگر اس کی زبان میرے منھ میں ہوتی۔)

خسرو کے لیے تو معشوق کو ترکی فرض کرنا ممکن تھا، میر کو کچھ اور ترکیب ضروری تھی۔ اور انھوں نے اپنی عظمت کے شایاں ایک پہلو نکال لیا۔ ''شیریں زبان'' معشوق یعنی ایسا معشوق جو میٹھی میٹھی پیاری پیاری باتیں کرتا ہو۔ ''زبان'' کے لفظ میں ایہام رکھ کر میر نے دو کام کرلیے، بل کہ تین کام کرلیے۔ (۱) معشوق میٹھی میٹھی باتیں کرتا ہے۔ کاش ایسی باتیں میں بھی کرسکوں۔ (۲) معشوق کی زبان میٹھی ہے، یعنی ایک میٹھی شے ہے۔ میٹھی شے کو منھ میں لینے کی خواہش فطری ہے۔ (۳) معشوق کی زبان اپنے منھ میں آگئی تو یہ بوسے کی لذیذ ترین شکل ہوئی (اور دراصل یہی مقصود ہے۔) خسرو کے

یہاں شیریں زبان کا پیکر نہ ہونے کی وجہ سے صرف دو پہلو ہیں۔ میر کے یہاں تین پہلو ہیں خسرو کی چالا کی ٹھنڈی ہے، میر کی چالا کی گرم ہے، کیوں کہ انھوں نے معشوق کی تعریف بھی کر دی، اور یہ بھی کہہ دیا کہ میں اس کی شیریں زبانی کا مارا ہوا ہوں (اس پر عاشق ہوں) اب اگر وہ شیریں زبان میرے منھ میں آجائے گی تو میں کشتہ در کشتہ ہو جاؤں گا (یعنی میرا عشق اور بڑھ جائے گا۔) یا میں خود معشوق صفت بن جاؤں گا اور معشوق کی معشوقیت اس حد تک کم ہو جائے گی جس حد تک وہ شیریں زبانی سے محروم ہے۔ دیوان پنجم میں بھی اس مضمون کو کہا ہے، لیکن اس قدر رہنا کر نہیں :

کیا شیریں ہے حرف و حکایت حسرت ہم کو آتی ہے ہائے زبان اپنی بھی ہووے یک دم اس کے دہن کے بیچ

جلال نے زبان کو منھ میں لینے کے مضمون کو معدومی دہن معشوق سے ملا کر خوب شعر نکالا ہے، لیکن تصنع سے خالی نہیں :

وصل میں تو مرے منھ میں وہ زباں ہو یارب غیب سے یار کا گم گشتہ دہن پیدا ہو

$\frac{180}{3}$ یہ مضمون بھی میر نے خسرو سے حاصل کیا تھا۔ خود خسرو نے اسے کئی بار برتا ہے :

اے گل صفت حسنت بر وجہ حسن گویم
سر تا بقدم جانی کفرست کہ تن گویم

(اے معشوق، میں تیرے حسن کی صفت خوبی کے ساتھ بیان کرتا ہوں۔ تو سر سے قدم تک جان ہے۔ تجھے تن کہوں تو کفر ہے۔)

اس سے بہت زیادہ شوخ شعر، بل کہ اس مضمون کی معراج، خسرو کا یہ شعر ہے :

گر جان یوسف از عدم ایں سو نیامد است
ایں تن کہ دیدمش بہ تہ پیرہن چہ بود

(اگر حضرت یوسف کی روح عدم سے اس دنیا میں واپس نہیں آگئی تو وہ بدن جو میں نے اُس کے لباس کے نیچے دیکھا، کیا تھا؟)

ملاحظہ ہو $\frac{133}{1}$ بدن کو جان ثابت کرنے کا مضمون حافظ نے بھی اُٹھایا ہے :

چہ قامتی کہ زسر تا قدم ہمہ جانی
چہ صورتی کہ بہ ہیچ آدمی نمی مانی

(تیرا کیا قد ہے کہ سر سے پاؤں تک تو جان ہی جان ہے؟ تیری کیا صورت ہے کہ تو کسی انسان سے مشابہ نہیں ہے؟)

لیکن ان کا پہلا مصرع ہلکا رہ گیا، اور دوسرا مصرع بالکل یا کم سے کم تقریباً غیر متعلق ہے۔ حافظ کے برخلاف میر نے جب بھی اس مضمون کو لیا، کوئی نئی بات پیدا کر دی :

لطف اس کے بدن کا کچھ نہ پوچھو کیا جانیے جان ہے کہ تن ہے (دیوان دوم)

کیا تن نازک ہے جاں کو بھی حسد جس تن پہ ہے کیا بدن کا رنگ ہے تہ جس کی پیراہن پہ ہے (دیوانِ دوم)
نازک بدن ہے کتنا وہ شوخ چشم دلبر جانِ اس کے تن کے آگے آتی نہیں نظر میں (دیوانِ ششم)

ان اشعار پر بحث اپنی جگہ پر ہوگی۔ فی الحال صرف یہ عرض کرنا ہے کہ چاروں اشعار میں میر نے خسرو کی طرح کے طریقے ضرور استعمال کیے ہیں، لیکن ہر جگہ اپنی انفرادیت اور تخیلی جودت کا اظہار بھی کیا ہے۔ مثلاً: لطف اس کے بدن کا کچھ نہ پوچھو والے شعر کے دونوں مصرعے انشائیہ انداز کے ہیں، اور بات کو مبہم چھوڑ دیا ہے۔ ''حسد جس تن پہ ہے'' والے شعر کے دوسرے مصرعے میں بالکل الگ بات کہی ہے، اور مصرع اولیٰ میں جان کو بدن سے حسد کرتا ہوا بتایا ہے۔ ''آتی نہیں نظر میں'' والے شعر میں شاعرانہ مکر بھی ہے (کیوں کہ جان تو بہ ہر حال نظر نہیں آتی) اور خود اپنا تاثر براہِ راست بیان کیا ہے کہ اُس کے بدن کے آگے مَیں جان کو کچھ نہیں سمجھتا۔ لیکن شعر زیرِ بحث تو ایک نگارخانہ ہے۔ اس میں اور ''حسد جس تن پہ ہے'' والے شعر میں لباس کا مضمون مشترک ہے، لیکن یہ اشتراک محض سطحی ہے۔ بہ ظاہر تو شعر معشوق کی نازک بدنی کے بارے میں ہے، یعنی اس میں یہ کہا گیا ہے کہ تم اس قدر نازک ہو کہ تمھارا بدن بالکل جان کا سا حکم رکھتا ہے۔ لیکن یہاں بھی تن کے بیچ ''لطف'' کہہ کر دوسرا اشارہ بھی رکھ دیا ہے کہ بدن سے لطف و تلذذ حاصل ہوتا ہے۔ اور آگے دیکھیے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ شعر دراصل بے لباس ہونے کی در پردہ فرمائش ہے۔ تمھارا بدن بہت نازک ہے، اس قدر نازک کہ ہم اس میں جان سا انداز پاتے ہیں۔ لیکن تم تنگ لباس پہنے ہوے ہو۔ یہ لباس تمھارے بدن کو دباتا ہے، یعنی اس کی نزاکت پر ظلم کرتا ہے۔ پھر تم ہماری حیات کا باعث ہو۔ یعنی چوں کہ تمھارا بدن جان کا حکم رکھتا ہے، اور تم ہماری حیات کا باعث ہو، لہٰذا تمھارا بدن ہماری جان ہے، بدن دکھا دو تو ہمیں جان مل جائے۔ لہٰذا تمھارا لباس بجر دلباس کی حیثیت سے ہمارے اوپر ظلم ہے، اور تنگ ہونے کے باعث تمھارے بدن پر ظلم ہے، وہ بدن جو جان کی طرح لطیف و نازک ہے۔ بھلا جو شخص ایسا شعر کہے وہ خدائے سخن کہلائے۔ اور یار لوگ ہیں کہ اس کے کلام میں آنسو اور خون ہی خون دیکھتے ہیں۔ سارا شعر استعارہ، مکر شاعرانہ، لطیف ابہام اور eroticism سے بھرا ہوا ہے اور بندش اس قدر چست کہ ایک حرف بھی بے کار نہیں۔ غور کیجیے کہ ''تنگی جامہ ظلم ہے، پاتے ہیں لطف جان کا ہم تیرے تن کے بیچ'' میں بات پوری تھی، لیکن مصرع پورا نہ ہوتا تھا۔ ''اے باعثِ حیات'' جیسے فقرے سے مصرع پورا کیا، لیکن بجائے اس کے کہ وہ حشو یا محض برمحل معلوم ہو، اس کے ذریعہ مزید معنی پیدا کر کے معنی آفرینی کا حق ادا کر دیا۔

۱۸۰/۴ ''برہم کیا جہاں'' اور ''مژہ برہم زدن'' کا توازن بہت خوب ہے، اور یہ محض لفظی توازن نہیں، کیوں کہ اگر مژہ برہم زدن سے جہان برہم ہوتا ہے تو گویا خود مژہ سارے جہان کے برابر ہے۔ پھر یہ بھی کہ اگر مژہ برہم زدن سے معشوق نے دنیا کو تہ و بالا کر دیا تو پھر اس کے لیے نظر بھر کے دیکھنے کو رہا ہی کیا؟ لہٰذا نظر بھر کے دیکھنا دنیا کے لیے قہر نہیں ہے، بل کہ معشوق کے لیے قہر ہے، کہ اب وہ دیکھے تو کیا دیکھے؟ عجب ڈرامائی انداز کا شعر ہے۔

دیوانِ چہارم

ردیف چ

(۱۸۱)

(۱۳۷۰)

۴۹۰ آگے تو رسم دوستی کی تھی جہاں کے بیچ　اب کیسے لوگ آئے زمین آسماں کے بیچ

میں بے دماغ عشق اٹھا سو چلا گیا　بلبل پکارتی ہی رہی گلستاں کے بیچ

تحریک چلنے کی ہے جو دیکھو نگاہ کر　ہیبت کو اپنی موجوں میں آبِ رواں کے بیچ

کیا جانوں لوگ کہتے ہیں کس کو سرورِ قلب　آیا نہیں یہ لفظ تو ہندی زباں کے بیچ

۱۸۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس مضمون میں کوئی سعدی کو نہ پہنچ سکا :

یا وفا خود نہ بود در عالم
یا مگر کس دریں زمانہ نہ کرد

(یا تو دنیا میں شروع سے وفا تھی ہی نہیں، یا پھر اس زمانے میں کسی نے وفا نہ نبھائی۔)

۱۸۱/۲ دیوانِ ششم میر کا سب سے مختصر دیوان ہے، لیکن یہ مضمون اس دیوان میں انھوں نے تین بار بیان کیا ہے :

۱۔ بلبل کا شور سن کے نہ مجھ سے رہا گیا　مَیں بے دماغ باغ سے اُٹھ کر چلا گیا

۲۔ اُٹھا جو باغ سے مَیں بے دماغ تو نہ پھرا　ہزار مرغِ گلستاں مجھے پکار رہے

۳۔ گل نے بہت کہا کہ چمن سے نہ جائیے　گلگشت کو جو آئیے آنکھوں پہ آئیے

۴۔ مَیں بے دماغ کر کے تغافل چلا گیا　وہ دل کہاں کہ ناز کسو کے اُٹھائیے

معلوم ہوتا ہے کہ عمر کے ساتھ ساتھ میر کی بے دماغی واقعی بڑھ گئی تھی، ورنہ مختصر سے دیوان میں وہ اس مضمون کو بار بار نہ بیان کرتے، یا پھر ضعیفی میں اُن کا حافظہ کم زور ہو گیا تھا اور اُنھیں یاد نہ رہتا تھا کہ وہ کون کون سے مضامین باندھ چکے ہیں۔ یہ درست ہے کہ میر نے بعض مضامین کی تکرار کی ہے، لیکن یہ بھی ہے کہ بعض مضامین اُنھوں نے دیوانِ اوّل کے بعد دیوانِ ششم میں دھرائے، اور بعض کا اعادہ بار بار کیا۔ اغلب ہے کہ اُنھوں نے ایسا جان بوجھ کر کیا ہو۔ خاص کر دیوانِ ششم میں اس ایک مضمون کی مسلسل تکرار اضطراری یا بے خیالی سے زیادہ ارادے کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ اس قیاس کی دلیل یہ ہے کہ میر نے بعض بہت معمولی مضمون بھی کئی بار لکھے ہیں۔ اس کا مطلب یہی معلوم ہوتا ہے کہ بعض مضامین کسی نہ

کسی وجہ سے ان کو پسند تھے۔ زیرِ بحث شعر کے بارے میں یہ امکان پھر بھی رہتا ہے کہ بڑھاپے کی بڑھتی ہوئی بے دماغی نے اُن سے اس مضمون کی تکرار کرائی ہو۔ بہ ہر حال اس شعر میں دل چسپی کے پہلو دیوانِ ششم کے شعروں سے زیادہ ہیں۔ ''بلبل پکارتی رہی'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) بلبل مجھے پکارتی رہی۔ (۲) بلبل زمزمہ پرواز رہی۔ (بلبل کے بولنے کو ''پکارنا'' بھی کہتے ہیں۔) پہلے مصرع میں ''بے دماغ عشق'' کے بعد ''ہوں'' یا ''تھا'' حذف کر کے مصرع میں مزید روانی اور صورتِ حال میں ڈرامائیت پیدا کی ہے۔ اور چوں کہ گلستاں سے اُٹھ کر گئے ہیں۔ اس لیے یہ کنایہ موجود ہے کہ کسی نہ کسی وجہ سے باغ میں جانا ہوا تھا، وہاں کچھ دیر تک تو بلبل کے نغمے سنے۔ پھر جی اکتا گیا، یا بلبل کا مسلسل بولنا ناگوار معلوم ہوا، اور میں ایک دم اُٹھ کھڑا ہو کر باغ سے چل دیا۔ یہ ساری باتیں ''اُٹھا سو چلا گیا'' کے چار لفظوں سے پیدا کی ہیں۔

۱۸۱/۳ دنیا کی اکثر چیزیں اور اکثر واقعات انسان کو سبق دیتے ہیں کہ زندگی چند روزہ ہے۔ اس پیش پا افتادہ بات کو ادا کرنے کے لیے میر نے آبِ رواں میں منعکس شکل کے بنتے بگڑتے رہنے کا نادر پیکر تلاش کیا ہے۔ اس طرح کے اشعار سے ہماری شعریات کا یہ نکتہ واضح ہوتا ہے کہ ہمارے یہاں originality کے دو ہی تصور ہیں۔ ایک تو مضمون آفرینی کا، اور ایک کسی پامال مضمون کے لیے کوئی نیا استعارہ تلاش کرنے کا۔ یہ بھی مضمون آفرینی ہی کی ایک شکل ہے۔ یہ تصور مغربی شعریات میں بھی (غالباً مشرق کے زیرِ اثر) ایک عرصے تک رائج رہا۔ میریو پراز (Mario Praz) نے جان ڈن پر ایک مضمون میں اس کی مثال مختلف زبانوں میں برتے ہوئے ایک مضمون سے دی ہے، کہ معشوق خواب میں آیا لیکن اس سے پہلے کہ عاشق اُس سے بات کر سکے یا مدعا برآری کر سکے۔ اُس کی آنکھ کھل جاتی ہے۔ (حُسنِ اتفاق سے فارسی شعرا نے بھی اس مضمون کو خوب برتا ہے۔) Originality کا یہ تصور، کہ بات ایسی ہو جو پہلے کسی نے نہ کہی ہو، دراصل رومانی تصور ہے اور انیسویں صدی کے یورپ سے ہمارے یہاں آیا، شعر زیرِ بحث میں لفظ ''تحریک'' کا ایہام بھی خوب ہے، کیوں کہ ''تحریک'' کے معنی ''حرکت میں لانا، چلنا'' ہوتے ہیں، لیکن اُردو میں زیادہ تر یہ ''ترغیب''، ''تجویز'' کے معنی میں آتا ہے۔

۱۸۱/۴ میر اس مضمون کو فارسی میں ہو بہو کہہ چکے ہیں :

خرمی معلوم شد لفظ زبان دیگر است
ایں لغت جائے نہ می یا بند در فرہنگ ما

(معلوم ہوا کہ ''خرمی'' کسی غیر زبان کا لفظ ہے۔ ہماری فرہنگ میں یہ لفظ ڈھونڈے نہیں ملتا۔)

اس بات سے قطع نظر کہ فارسی شعر کی بندش میں ہندستانیت غالب ہے، خود شاعرانہ محاسن اس میں اُردو سے کم ہیں۔ اُردو کا پہلا مصرع انشائیہ ہے۔ پھر اس میں یہ اشارہ ہے کہ کوئی چیز ''سرور قلب'' نام کی ہے ضرور، کیوں کہ اگر نہ ہوتی تو لوگ اُس کا ذکر نہ کرتے۔ مزید کنایہ یہ ہے کہ ''سرور قلب'' ہم کو حاصل تو کبھی ہوا نہیں، لیکن کوئی شخص اسے بیان بھی نہ کر سکا، اس لیے ہمیں لوگوں سے پوچھنا پڑا۔ تحقیق کے بعد معلوم ہوا کہ ایسا کوئی لفظ ہماری زبان میں نہیں ہے۔ فارسی شعر میں یہ کہہ کر ''خرمی'' نام کا لفظ ہماری فرہنگ میں نہیں، بات کو محدود کر دیا ہے، کیوں کہ ممکن ہے ہماری کتاب میں نہ ہو، لیکن کسی اور کی فرہنگ میں مل جائے۔ اُردو میں قطعی بات کہہ کر کہ یہ لفظ زبانِ ہندی میں آیا ہی نہیں۔ ''سرور قلب'' کے عدمِ وجود اور

اس کے تصور کے بھی عدم وجود کو ثابت کر دیا۔ پورے شعر میں یاس، طنز، تلخی، بہ ظاہر سادہ لوحی لیکن بہ باطن دل جلا پن، یہ سب چیزیں حل ہو گئی ہیں۔ اس کے برخلاف فارسی شعر کا ایک طرح کا تصنع ہے ("معلوم ہوا" مکتبی فقرہ ہے، اور خالی از تکلف نہیں۔) اُردو کا شعر نہایت بے ساختہ ہے۔

لطف در لطف یہ ہے کہ "سرورِ قلب" بہ ہر حال لغوی اصل کے اعتبار سے ہندی (یعنی ہندستانی) لفظ نہیں۔ دونوں لفظ عربی ہیں اور ان کے مابین کسرۂ اضافت فارسی ہے۔

(۱۸۲)

(۱۳۷۳)

گل منعکس ہوئے ہیں بہت آب جو کے بیچ　　جاے شراب پانی بھریں گے سبو کے بیچ

۴۹۵ بحث آپڑے جو لب سے تمھارے تو چپ رہو　　کچھ بولنا نہیں تمھیں اس گفت گو کے بیچ

ہم ہیں قلندر آکر اگر دل سے دم بھریں　　عالم کا آئینہ ہے یہ ایک ہو کے بیچ

دم بھرنا = آواز لگانا

گل کی تو بو سے غش نہیں آتا کسو کے تئیں　　ہے فرق میر پھول کی اور اس کی بو کے بیچ

۱۸۲/۱ یہ شعر بھی میر کی اس صفت کی اچھی مثال ہے کہ وہ رنگوں سے بہت متاثر ہوتے تھے، خاص کر سرخ نارنجی رنگوں سے۔ ملاحظہ ہو، ۱۴/۱، ۱۲۳/۴، ۱۳۳/۴، اور ۱۶۱/۴۔ یہاں پر لطف یہ بھی ہے کہ پھولوں کے عکس سے جو پانی رنگین ہوا ہے وہ شراب کا حکم رکھتا ہے۔ یعنی پھولوں کا عکس پانی کو صرف رنگین ہی نہیں کرتا، اس میں نشے کی کیفیت بھی پیدا کر دیتا ہے، یہ بھی ہو سکتا ہے کہ متکلم کے دل و دماغ پر شراب اس قدر چھائی ہوئی ہو کہ ہر رنگین پانی اُسے شراب لگتا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ "گل" کو معشوق کا استعارہ فرض کیا جاے۔ یعنی پانی میں شراب کا اثر محض اس لیے نہیں پیدا ہو گیا کہ اس میں پھول کا عکس پڑ رہا ہے، بل کہ اس لیے کہ پھول استعارہ ہے معشوق کا۔ گویا یہ پھول نہیں، بل کہ دراصل روے معشوق ہے جو پانی میں منعکس ہو رہا ہے۔ یہ بھی خیال رکھیے کہ "گل" کو جام و ساغر و پیمانہ سے تشبیہ بھی دیتے ہیں۔ لہٰذا یہ شعر اتنا سادہ نہیں جتنا بہ ظاہر معلوم ہوتا ہے۔

۱۸۲/۲ لب سے بحث آپڑنے کی کئی صورتیں ہو سکتی ہیں۔ (۱) معشوق کے ہونٹوں کے حُسن کا تذکرہ ہو۔ (۲) معشوق کے منھ پر منھ رکھ کر اس سے "بحث" کی جاے، یعنی بالکل آمنے سامنے بات ہو۔ (۳) معشوق کے ہونٹوں سے مراد راست تخاطب ہو۔ "بحث" کے اصل معنی "کھودنا"، "کریدنا" ہیں، اس لیے معشوق کے منھ سے منھ ملا کر اُس کے ہونٹوں سے "بحث" کرنے کا مفہوم زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے، ظاہر ہے ایسی صورت میں معشوق بے چارہ بول کہاں سکتا ہے؟ اب دوسرے مصرعے کی شوخی زیادہ واضح ہو کر سامنے آتی ہے۔ پہلے تو اُس کا منھ بند کر دیا اور پھر کہا کہ تم چپ رہو، تمھارے بولنے کا محل نہیں۔ اگر منھ پر منھ رکھنے کا مفہوم قبول نہ کیا جاے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب معشوق کے ہونٹوں کی بات ہو رہی ہو تو انھیں ہونٹوں کو بولنے سے منع کرنا بھی ایک شوخی ہے، کہ جس کی تعریف ہو رہی ہے، اسی کو

بولنے کا (یعنی اُس تعریف کو بچ ثابت کرنے کا) اذن نہیں۔

۱۸۲/۳ یہ بات واضح نہیں کہ ایک بار ''ہو'' کرنے سے عالم کا آئینہ سیاہ کیوں ہو جائے گا، اور عالم کے آئینے سے کیا مراد ہے؟ لہٰذا کئی امکانات ہیں۔ عالم اس وجہ سے آئینہ ہے کہ اس میں حقیقت مطلق منعکس ہوتی ہے۔ یعنی عالم وہ آئینہ ہے جس میں اعیان ثابتہ جلوہ گر ہیں۔ یا عالم اس وجہ سے آئینہ ہے کہ جس طرح آئینے میں کوئی عکس ٹھہرتا نہیں، اُسی طرح یہاں بھی کوئی چیز ٹھہرتی نہیں۔ یا پھر یہ کہ کائنات ایک آئینہ خانہ ہے، اور اس میں ایک آئینہ ہمارا عالم ہے۔ قلندر وہ شخص ہے جو دنیاوی علائق سے آزاد ہوتا ہے، لہٰذا اُس کی نظر میں عالم کی وقعت نہیں۔ وہ حقیقتِ مطلق کا دلدادہ ہے۔ حقیقتِ مطلق کا ایک نام ''ہو'' بھی ہے، یعنی وجود مطلق کی حیثیت سے ''وہ'' کی ضمیر۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ انسان غیر حق ہے، اس لیے حق کو ''ہو'' یعنی ''وہ'' کا نام دیتا ہے، ''میں'' یا ''ہم'' کا نام نہیں دیتا۔ حقیقتِ مطلق کے سامنے تمام اشیاے باطلہ ہیچ ہیں۔ لہٰذا قلندر جب ''ہو'' کہہ کر ذاتِ مطلق کو پکارتا ہے یا اُس کی تصدیق کرتا ہے تو عالم کی اشیاے باطلہ کا فنا ہو جانا یا سیاہ پڑ جانا، یعنی دکھائی نہ دینا اُس کا فطری نتیجہ ہے۔ آئینے کے سیاہ ہو جانے کے معنی ہیں اس میں کچھ دکھائی نہ دینا، یعنی ظلال واوہام کا تباہ ہو جانا۔ لہٰذا مفہوم یہ ہوا کہ اگر ذاتِ حق سے واصل ہونے والی کوئی ہستی، یا دنیاوی علائق سے آزاد کوئی شخص سچے دل سے وجودِ مطلق کو آواز دے تو دنیا کا یہ تمام مصنوعی اوہامی کارخانہ اپنی قدر و قیمت کھو بیٹھے۔ قلندر اپنے فعل سے ثابت کر سکتا ہے کہ دنیا بے حقیقت ہے۔ لاموجود الا اللہ۔ درد نے بھی اس مضمون کو بڑے زبردست، لیکن ذرا واضح انداز میں کہا ہے:

مٹ جائیں ایک آن میں کثرت نمائیاں ہم آئینے کے سامنے جب آ کے ہو کریں

میر کے یہاں ''آئینہ ہے سیہ'' کہنا ''آئینہ ہو سیہ'' سے بہت زیادہ زور رکھتا ہے۔ اس میں فوری پن ہے، جب کہ ''ہو'' میں محض امکان واستقبال ہے۔

نثار احمد فاروقی کہتے ہیں کہ ''دم بھرنا'' سے ''ذکر قلبی'' مراد ہے، حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ ذکر قلبی کو ''پاس انفاس'' اور ''ہوش در دم'' کہتے ہیں۔ لیکن نثار احمد فاروقی (مرحوم) کا یہ نکتہ خوب ہے کہ ذکر قلبی میں ''ایک منزل وہ بھی آتی ہے جب ذکر بھی فنا ہو جاتا ہے اور صرف مذکور رہ جاتا ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں ذات بحت جملہ ہو کا مشاہدہ کرتی ہے۔ صوفیہ کہتے ہیں کہ ذات بحت کے مشاہدے میں تاریکی ہی تاریکی ہے یعنی مظاہر سب فنا ہو جاتے ہیں۔''

۱۸۲/۴ ملاحظہ ہو ۱۸۰/۱ اور ۱۹/۱۔ شعر کا کنایاتی انداز بہت خوب ہے۔ یہ نہیں کہا کہ معشوق کی خوش بو سونگھ کر غش آ جاتا ہے، یہ بھی نہیں کہا کہ معشوق کی خوش بو پھول کی خوش بو سے لطیف تر، یا تیز تر، یا بہتر ہے۔ صرف یہ کہا کہ پھول کی خوش بو سے کسی کو غش آتا نہیں، بس یہی فرق ہے پھول اور ''اس'' کی خوش بو میں۔ ''اُس'' بھی یہاں بہت عمدہ صرف ہوا ہے، کیوں کہ ''گل'' کو بھی معشوق کا استعارہ کرتے ہیں۔ یعنی ایک معشوق تو ''گل'' ہے، جس کی خوش بو سے کسی کو غش نہیں آتا، اور ایک معشوق ''وہ'' ہے، جس کی خوش بو سے غش آتا ہے، معشوق کی خوش بو سونگھ کر غش آ جانا بھی عمدہ خیال آفرینی (conceit) ہے۔

دیوانِ پنجم

ردیف چ

(۱۸۳)

(۱۵۹۵)

اس کے رنگ کھلا ہے شاید کوئی پھول بہار کے بیچ / شور پڑا ہے قیامت کا سا چار طرف گلزار کے بیچ
کون شکار رم خوردہ سے جاکے کہے تک پھر کر دیکھ / کوئی سوار ہے تیرے پیچھے گرد و خاک و غبار کے بیچ
۵۰۰ چشمک غمزہ عشوہ کرشمہ آن انداز و ناز و ادا / حُسن سوائے حُسن ظاہر میر بہت ہیں یار کے بیچ

۱۸۳/۱ اس مضمون کو یوں بھی کہا ہے:

کیا کوئی اس کے رنگوں گل باغ میں کھلا ہے / شور آج بلبلوں کا جاتا ہے آسماں تک (دیوانِ سوم)
اس کے رنگ چمن میں شاید اور کھلا ہے پھول کوئی / شور طیور اٹھتا ہے ایسا جیسے اُٹھے ہے بول کوئی (دیوانِ پنجم)

لیکن شعر زیرِ بحث میں طیور کے یا بلبلوں کے شور کے بجائے صرف ایک عام شور کی بات کہہ کر معاملے میں ایک لطیف ابہام پیدا کر دیا ہے، یہ شور اب صرف بلبلوں کا نہیں، بل کہ عام تماش بینوں کا بھی ہے جو اُس کے حُسن کے دلدادہ ہیں اور آج یہ سن کر کہ اُس کے رنگ کا کوئی پھول باغ میں کھلا ہے، اُسے دیکھنے کے لیے جوق در جوق آ رہے ہیں۔ ''شور قیامت'' میں اشارہ استعجاب کے علاوہ تباہی کا بھی ہے۔ معشوق چوں کہ قتالِ عالم ہے اس لیے جب اُس کے رنگ کا پھول باغ میں کھلے گا تو ہر طرف قیامت کا سا شور برپا ہو گا ہی، ہر طرف موت کا بازار گرم ہو گا، لوگوں کا ہجوم ہو گا اور غلغلۂ عظیم کے ساتھ مرنے والوں کا ہنگامہ ہو گا۔ ہر شخص اُسے دیکھنے اور اُس پر جان دینے کی سعی کرے گا۔ یہ مضمون بھی میر کا اپنا معلوم ہوتا ہے۔ ہاں مصرعِ اولیٰ میں قافیہ کوئی بہت زیادہ کار آمد نہیں۔

۱۸۳/۲ اس شعر میں عجب اسرار اور عجب ڈراما ہے۔ شکار رم خوردہ کو ایسا پیغام دینے کی ضرورت کیا ہے، یہ بات واضح نہیں کی ہے۔ یا تو شکار رم خوردہ کو یہ بتانا مقصود ہے کہ تم کتنا ہی بھاگو دوڑو، لیکن وہ سوار تم کو پکڑ ہی لے گا، تم کو اس سے مفر نہیں۔ یہ غبار جو اُڑ رہا ہے، تمھارے رم کا غبار نہیں، بل کہ اس سوار کے توسن کا ہے جو تمھارے تعاقب میں ہے، یا پھر شکار رم خوردہ کو یہ بتانا منظور ہے کہ تم کسی ایسے ویسے کے شکار نہیں ہو، ایک سوار ہے جو تمھارا خواہاں ہے، یہ تمھارے لیے بڑی عزت کی بات ہے کہ تم ایسے کے شکار ہو، یا پھر اس کی رم خوردگی کو رد کرنا منظور ہے، کہ دیکھو تم بھاگتے کیوں ہو، تمھارے پیچھے پیچھے ایک سوار آ رہا ہے جو تمھیں صیاد سے بچالے گا۔ ''کوئی شکار رم خوردہ سے جاکے کہے'' میں کچھ ایسا انداز ہے کہ کاش کوئی جا

کر اس سے کہہ دیتا۔ یا پھر یہ کہ اس شکار رم خوردہ کی سادہ لوحی پر افسوس اور رنج ہے کہ کوئی جا کے اُسے بتا دیتا کہ خطرہ تیرے بہت نزدیک آ گیا ہے۔ اگر تجھے جان کی سلامتی منظور ہے تو اور تیز بھاگ، ورنہ صیاد تو سر پر ہے، اور خود صیاد کا انہماک بھی کس قدر لرزہ خیز ہے کہ وہ دل و جان سے صید رم خوردہ کے پیچھے لگا ہوا ہے۔ اُس کے تعاقب میں موت کا سا ابرام اور تقدیر جیسی مقصد کوشی اور ارتکاز (concentration) ہے۔ ''شکار نامۂ دوم'' کی ایک غزل میں بھی اس مضمون کو بڑی خوبی سے بیان کیا ہے:

کہے کون صید رمیدہ سے کہ اِدھر بھی پھر کے نظر کرے — کہ نقاب اُلٹے سوار ہے ترے پیچھے کوئی غبار میں

یہاں ''نقاب اُلٹے'' کہہ کر صید رمیدہ کے تابوت میں گویا آخری کیل ٹھونک دی ہے، کہ اگر تیر نہ بھی لگا تو اس کا چہرہ بے نقاب دیکھ کر صید کا کام تمام ہو جائے گا۔ ''گرد و خاک و غبار'' بہ ظاہر تکراری معلوم ہوتا ہے۔ لیکن در حقیقت ایسا نہیں ہے۔ ''گرد و غبار'' ہے تو روز مرہ، لیکن اس جگہ پر ''گرد و غبار'' بہت کم زور اور رسمی فقرہ ہو جاتا، کیوں کہ اس کا روز مرہ پن اس تگ و دو، اس (hot pursuit) یعنی اس گرم روی کا اظہار نہیں کر سکتا جو اس شعر کی جان ہے۔ ''خاک و گرد و غبار'' میں بھی وہ بات نہیں، کیوں کہ ''گرد و غبار'' بہ حیثیت اکائی رہتا ہے۔ مضمون کی ڈرامائیت کا حق اسی طرح ادا ہونا ممکن تھا کہ ''گرد'' اور ''غبار'' کو الگ الگ رکھا جائے۔ اب ''خاک'' کا لفظ نہ صرف ''گرد و غبار'' کے ضلعے کا لفظ بن کر سامنے آتا ہے، بل کہ وہ ''گرد و غبار'' کی رسمیت کو ختم بھی کر رہا ہے، اور یہ اشارہ بھی کر رہا ہے کہ ''خاک'' بہ معنی ''مٹی کا تودہ'' بھی ہو سکتا ہے، یعنی دشت میں جگہ جگہ مٹی کے تودے ہیں، اور صیاد رہ رہ کر اُن کے پیچھے پوشیدہ ہو جاتا ہے، غضب کا شعر کہا ہے۔ بالکل نرالا مضمون ہے۔

۱۸۳/۳ مصرع اولیٰ فہرست سازی کی عمدہ مثال ہے۔ ''حُسن ظاہر'' سے مراد ''اچھا برتاؤ'' ہو سکتی ہے، یا ظاہری حُسن۔ ''سوائے'' کے بھی دو معنی ہیں، اور دونوں ایک دوسرے کے متضاد۔ یعنی ''حُسن ظاہر'' کے اُوپر یہ سب چیزیں بھی ہیں۔ یا پھر ''حُسن ظاہر'' ہی نہیں (یعنی معشوق خوب صورت نہیں) اور سب کچھ ہے، بہت دل چسپ شعر کہا ہے، اور اس کا لہجہ بھی مبہم ہے، یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ شکایت کر رہے ہیں یا تعریف کر رہے ہیں۔ اور جگہ اس مضمون کو وضاحت سے بیان کیا ہے، جس کے باعث دل کشی کم ہو گئی ہے:

رنگ اور بو تو دل کش و دل چسپ ہیں کمال — لیکن ہزار حیف کہ گل میں وفا نہیں (دیوان دوم)

ناز و انداز و ادا عشوہ و اغماض و حیا — آب و گل میں تیرے سب کچھ ہے یہی پیار نہیں (دیوان سوم)

یہ مضمون ایک حد تک حافظ سے مستعار ہے:

همه چیز دارد دلآرام لیکن

دریغا که با ما وفائے نه دارد

(معشوق کے پاس ہر چیز ہے، لیکن افسوس کہ ہمارے تئیں اُس میں وفا نہیں۔)

میر کے یہاں طنزیہ ابہام انھیں حافظ پر فوقیت دیتا ہے۔

دیوانِ ششم

ردیف چ

(۱۸۴)

(۱۸۲۰)

تنگ ہوں معمورۂ دنیا کی دیواروں کے بیچ　　صاف میداں لامکاں سا ہو تو میرا دل کھلے

۱۸۴/۱ ''صاف میداں لامکاں سا'' کا حسن تعریف سے باہر ہے، وسعت اور فراخی اور اطمینان بخش پھیلاؤ کا اظہار کرنے کے لیے اس سے بہتر پیکر ممکن نہیں۔ لفظ ''صاف'' خاص اہمیت کا حامل ہے، کیوں کہ اس کے ذریعہ اطمینان بخش فراخی کا تاثر پیدا ہوتا ہے، ڈرانے والی وسعت کا نہیں۔ پھر اس فقرے کے دو معنی بھی ہیں۔(۱) ایسا میدان جو لامکاں کی طرح صاف، یعنی ہر چیز، ہر عمارت، ہر چہار دیواری سے عاری ہو۔ (۲) لامکان جو میدان کی طرح صاف اور ہم وار ہے۔ ''معمورہ'' کے لغوی معنی ہیں ''بھرا ہوا'' مجازاً شہر اور دنیا کے معنی میں استعمال ہوتا ہے، جیسا کہ غالبؔ کے شعر میں ہے:

ہم نے یہ مانا کہ دلی میں رہے کھاویں گے کیا　　ہے اب اس معمورے میں قحط غم الفت اسدؔ

میر نے ''معمورۂ دنیا'' کہہ کر دنیا کو بھری ہوئی جگہ، مثلاً کسی بہت بڑی عمارت یا گنجان شہر کا کردار بخش دیا ہے۔ اس طرح ''دیواروں'' کا پیکر واقعیت اختیار کر لیتا ہے۔ ''تنگ ہوں'' بہ معنی ''پریشان ہوں'' اور ''جگہ کے لیے تنگی محسوس کرتا ہوں۔'' یہ شعر انسان کی عالی ہمتی کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے، کسی انتہائی ذاتی اور داخلی جنون کے بارے میں بھی، اور فلوبیئر (Flaubert) کی طرح تخلیقی فن کار کی تمنا بھی ہو سکتی ہے کہ وہ ایسی تخلیق کرے جو محض اور خالص فن پارہ ہو، کسی شے کے بارے میں نہ ہو۔ یا پھر یہ بھری پُری دنیا میں انقطاع اور اجنبیت پسند (alienation) کے احساس کا اظہار ہو سکتا ہے، جیسا کہ منیر نیازی کے شعر میں ہے۔

شہر در بند میں دیواروں کی کثرت دیکھو　　خوف دیتا ہے یہاں ابر میں تنہا ہونا

میر نے اس مضمون کو کم سے کم دو بار اور بیان کیا ہے، لیکن اس حسن کے ساتھ نہیں:

تنگ آئے ہیں بہت اس چار دیواری کے بیچ　　جان کو قید عناصر سے نہیں ہے وا رہی　　(دیوان چہارم)

تنگ آئے ہیں بہت ان چار دیوروں میں ہم　　اُجڑی اُجڑی بستی میں دنیا کی جی لگتا نہیں　　(دیوان ششم)

دیوانِ سوم

ردیف ح

(۱۸۵) (۱۱۲۵)

طور نماز کیا ہے جو یہ ہے وضو کی طرح　　دھوتے ہیں اشک خونی سے دست و دہن کو میر　　طرح=انداز

۱۸۵/۱ یہاں بھی میر کا وہی حیرت انگیز انداز کارفرما ہے، کہ بات دردناک کہتے ہیں لیکن لہجے میں وہ سکون ہے کہ جو کسی مطائباتی مشاہدے (یعنی ایسا مشاہدہ جس میں تحسین اور استعجاب کارنگ ہو) کو بیان کرتے وقت اختیار کیا جاتا ہے۔ اپنی صورت حال پر اس قدر زبردست قابو صرف بہت بڑی شخصیت کے بس کا ہوتا ہے، اور اس کا اظہار کرنے کے لیے غیر معمولی شاعرانہ دسترس درکار ہوتی ہے۔ "اشک خونی" کی ذو معنویت پر بھی غور کیجیے۔ اگر "اشک خونیں" کہتے تو صرف ایک مفہوم ہوتا کہ خون کی طرح کا آنسو "خونی" میں وہ معنی بھی ہیں، اور دوسرے معنی "قاتل" کے بھی ہیں۔ پھر خون سے ہاتھ منھ تر کرنے کو وضو سے تعبیر کرنا اور یہ پوچھنا کہ جب وضو ایسا ہے تو نماز کیسی ہوگی، تخیل کی بے مثل بلند پروازی ہے، یہ بھی خیال رکھیے کہ اگر خون جسم میں لگا ہوا ہو تو نماز نہیں ہوتی، اور اگر جسم سے خون بہ نکلے تو وضو باطل ہو جاتا ہے۔ پھر وہ شخص بھی کس درجہ مستغرق فی العشق ہوگا جو ہاتھ منھ کو خون سے تر کرنے کو وضو کرنا خیال کرتا ہے، اور وہ نماز بھی کیسی جاں فرسا ہوگی جس کے لیے اشک خونی سے وضو کرنا پڑے۔ ظاہر ہے کہ یہ نماز، نماز عشق ہی ہوگی۔ لیکن بنیادی طور پر شعر کا حُسن اس بات میں ہے کہ اشک خونی کو دست و دہن پر بہتے ہوئے دیکھ کر وضو اور نماز کا تلازمہ پیدا کیا گیا ہے۔

دیوانِ چہارم

ردیف ح

(۱۸۶)

(۱۳۷۴)

طرح=انداز
طرح کرنا=بنیاد ڈالنا

کیا ہم بیاں کسو سے کریں اپنے ہاں کی طرح ۔۔۔ کی عشق نے خرابی سے اس خانداں کی طرح

دل کو جو خوب دیکھا تو ہو کا مکان ہے ۔۔۔ ہے اس مکاں میں ساری وہی لامکاں کی طرح

۵۰۵ جاوے گا اپنی بھول طرح داری میر وہ ۔۔۔ کچھ اور ہو گئی جو کسو ناتواں کی طرح

۱۸۶/۱ تینوں اشعار میں لفظ ''طرح'' کو بڑے خلاقانہ اور متنوع انداز میں برتا گیا ہے۔ مطلع کنایاتی انداز بیان کا اچھا نمونہ ہے۔ پہلے مصرعے میں صرف ''اپنے یہاں'' کا ذکر کیا، دوسرے مصرعے میں ''اس خانداں'' کہہ کر اپنے یہاں کا تشخص بیان کیا اور اس طرح اپنا بھی تشخص قائم کر دیا۔ ''خرابی سے طرح کرنا'' اس معنی میں خوب ہے کہ اس خاندان کی بنیاد میں جو سامان خرچ ہوا ہے وہ ''خرابی'' یعنی تباہی، بربادی اور ویرانی ہے۔ پھر دوسرے معنی بھی خوب ہیں کہ عشق نے ''خرابی'' سے، یعنی بڑی مشکل سے اس خاندان کی بنیاد رکھی، یعنی عشق راضی نہ تھا کہ یہ خاندان قائم ہو، بڑی مشکل سے اُس نے اس کے قیام کی منظوری دی۔ دونوں صورتوں میں عشق ہی ہمارے گھرانے کا بانی مبانی ٹھہرتا ہے۔

۱۸۶/۲ ''خوب دیکھا یعنی غور سے دیکھا''، اس کی حقیقت پر غور کیا۔ ''ہو کا مکاں'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) بالکل سنسان اور ویران ہے۔ (۲) خدا کا گھر ہے۔ (اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۱۸۲/۳۔ ''لامکاں کی طرح'' کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) لامکاں کا انداز (۲) وہ بنیاد جو لامکاں کی طرح ہے، یعنی اس مکان کو انھیں بنیادوں پر قائم کیا گیا ہے جن پر لامکاں قائم ہے۔ دل کو ہو کا مکان کہنا اور پھر وہاں سے خیال کا لامکاں کی طرف منتقل کرنا تازہ خیالی کی عمدہ مثال ہے، قلب انساں میں تجلی خدا جلوہ گر ہوتی ہے، اس لیے اس کی وسعت لامتناہی ہے، یہ خیال تو عام ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ قلب انسان میں کائنات (space) جیسا خالی پن ہے، بالکل بدیع بات ہے۔ اور خدا چوں کہ زماں اور مکاں سے ماورا ہے، اس لیے ''ہو کا مکاں'' اور ''لامکاں'' میں صنعت تضاد کے لطف کے علاوہ یہ معنوی جہت بھی ہے کہ خدا کا مکاں وہاں ہے جہاں کچھ نہیں ہے۔ دل میں تصورات و تاثرات کی کثرت اور قوت متخیلہ کی کرشمہ سازی کے حوالے سے قاآنی نے اچھا مضمون نکالا ہے:

اک عالم دل ہے یہی دنیا یہی فردوس ہر شے نظر آتی ہے ہوئی سی

۱۸۶/۳ یہ شعر بھی ان لوگوں کے لیے سامان عبرت ہے جن کے خیال میں میر کے کلام میں جس شخصیت کا اظہار ہوا ہے وہ انتہائی منفعل اور شکست خوردہ ہے۔ ''کسو ناتواں'' کا فقرہ نہایت بلیغ ہے، کیوں کہ یہ خود میر کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے، یا کسی اور عاشق کے بارے میں۔ یعنی معشوق کے چاہنے والوں میں سے کوئی بھی اگر بگڑ بیٹھا تو معشوق کی ساری طرح داری خاک میں مل جائے گی۔ ''ناتواں'' میں یہ نکتہ بھی ہے کہ عاشق چاہے زبوں حال بھی ہو، لیکن وہ کچھ نہ کچھ کر گذرنے پر قادر ہوتا ہے۔ اس بات کو واضح نہیں کیا ہے کہ کسی ناتواں کی طرح ''کچھ اور'' ہو جانے سے کیا مراد ہے، لہٰذا شعر میں طرح طرح کے امکانات روشن ہیں۔ مثلاً معشوق کو سر راہ ٹوک دینا، معشوق کی بے وفائی کا پردہ چاک کر دینا، معشوق کے ظلم کا جواب سخت بات سے دینا، اُس کے دروازے پر جا کر جان دے دینا، معشوق سے ناراض ہو کر گھر بیٹھ رہنا، وغیرہ۔ اغلب یہ ہے کہ معشوق کو سر بازار ٹوکنے کا ارادہ ہو، جیسا کہ دیوان اوّل میں ہے:

مت نکل گھر سے ہم بھی راضی ہیں دیکھ لیں گے کبھو سر بازار

ہاں اس شعر میں ''دیکھ لیں گے کبھو'' کی ذو معنویت اپنا ہی لطف رکھتی ہے۔

دیوانِ پنجم

ردیف ح

(۱۸۷)

(۱۵۹۷)

لوہو میں ڈوبے دیکھیو دامان و جیب میر
بھرا ہے آج دیدۂ خوں بار بے طرح

۱۸۷/۱ اس شعر کو بہ تغیر دو لفظ دیوانِ اول میں یوں کہہ چکے ہیں:

لوہو میں شور بور ہے دامان و جیب میر
بھرا ہے آج دیدۂ خوں بار بے طرح

''شور بور'' اور ''بھرا'' میں ایک مناسبت ضرور تھی، لیکن ''ڈوبے دیکھیو'' میں جو ڈرامائیت اور مستقبل قریب اور مستقبل کا جو ادعام ہے وہ دیوانِ پنجم کے شعر کو بہت بلند کر دیتا ہے۔ ایک معنی تو یہ ہوے کہ ''دیکھیو'' تنبیہی ہے، کہ دیکھنا، بس ڈوبنے ہی والے ہیں۔ دوسرے معنی یہ ہوے کہ آج تم دیکھنا، یعنی ایک معنی کی رو سے دیدۂ خوں بار کا فوری اثر دکھایا جا رہا ہے کہ اب دامان و جیب خون میں ڈوبنے ہی والے ہیں، کیوں کہ آج میر کا دیدۂ خوں بار، بے طرح جوش پر ہے، دوسرے معنی کی رو سے یہ بتایا جا رہا ہے کہ آج میر کا دیدۂ خوں بار بے طرح جوش پر ہے، اس لیے آج تم دیکھنا، ان کے دامان و جیب لہو میں ڈوبے ہوں گے۔ دیدۂ خوں بار کے لیے ''بھرا'' کا استعاراتی پیکر بھی خوب ہے۔ اور اس میں یہ کنایہ بھی ہے کہ دیدۂ خوں بار تو ہمیشہ ہی رواں رہتا ہے، لیکن آج اس کا رنگ ہی اور ہے۔ ''بھرا ہے آج'' کہنے میں ایک لطف یہ ہے کہ بھرنا تو روز ہی ہے، لیکن آج اس کا بھرنا خاص معنی رکھتا ہے۔ ''بھرا ہوا'' کہتے تو یہ بات نہ پیدا ہوتی، کیوں کہ پھر معنی یہ نکلتے کہ آج اس پر بھراہٹ کا دورہ ہے، روز ایسا نہیں ہوتا۔

(۱۸۸)

(۱۵۹۸)

وہ نو بادۂ گلشن خوبی سب سے رکھے ہے نرالی طرح
شاخ گل سا جاے ہے لچکا ان نے نئی یہ ڈالی طرح

۱۸۸/۱ ''نو بادہ'' کا لفظ بڑی خوبی سے دیوانِ سوم میں بھی ایک جگہ استعمال کیا ہے، ملاحظہ ہو ۱۳۱/۲۔ معشوق کو شاخ گل کی طرح لچکتا ہوا بھی دیوانِ سوم میں دو جگہ دکھایا ہے اور ایک جگہ ''نو بادہ'' کا لفظ بھی اس پیکر کے ساتھ دوبارہ استعمال کیا ہے:

ان گل رخوں کی قامت لہکے ہے یوں ہوا میں
جس رنگ سے لچکتی پھولوں کی ڈالیاں ہیں

جا گہ سے لے گئے ہیں نازاں جب آ گئے ہیں
نو بادگان خوبی جوں شاخ گل لچکتے

لیکن شعر زیر بحث چند در وجوہ کی بنا پر ان میں بہترین ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ اس میں ایک فرد واحد کا ذکر ہے پوری معشوق قوم کا ذکر نہیں ہے۔ لہٰذا شعر میں ایک ذاتی فوری پن پیدا ہو گیا ہے۔ پھر ''نو بادہ گلشن خوبی'' میں لطف زیادہ ہے، کیوں کہ ''نو بادہ'' کے معنی ہیں ''تازہ'' یا ''تازہ پھل''۔ ان معنی کا جتنا تعلق ''گلشن خوبی'' سے ہے، اُتنا محض ''خوبی'' سے نہیں ہے۔ مزید برآں ''جائے ہے لچکا'' کہ کر معشوق کو چلتے ہوئے دکھا دیا۔ ''پھولوں کی ڈالیاں'' والے شعر میں خرام یا انداز خرام کا کوئی ذکر نہیں ہے، اگلے شعر میں ناز کرتے ہوئے آنے کی طرف اشارہ ہے۔ لیکن خود چال یا رفتار کا کوئی ذکر نہیں۔ شعر زیر بحث میں پیکر حرکی اور شاخ گل اور معشوق دونوں کو محیط ہے۔ آخری بات یہ کہ اس شعر میں رعایات کا التزام اتنا بدیع ہے کہ باید و شاید۔ ''شاخ'' اور ''ڈالی'' کی رعایت سب سے زیادہ دل چسپ ہے، لیکن ''نو بادہ'' اور ''نئی'' کی رعایت بھی کچھ کم نہیں۔

دیوانِ اوّل

ردیف د

(۱۸۹)

(۲۰۱)

ہم اُمید وفا پہ تیری ہوئے　　غنچۂ دیر چیدہ کے مانند

۱۸۹/۱ گرفتگی، خاموشی اور بستگی غنچے کی صفات ہیں۔ پھر ایسا غنچہ جسے شاخ سے توڑے ہوئے، بہت دیر ہوگئی ہے، پژمردہ بھی ہو چکا ہوگا۔ غنچے کی گرفتگی وغیرہ کے باعث اسے دل سے بھی تشبیہ دیتے ہیں۔ معشوق سے وفا کی اُمید تھی، جب وہ وفا کرتا تو دل کی کلی کھلتی۔ وفا اُس نے کی ہی نہیں، اور ہم اس انتظار میں سوکھتے سوکھتے ایسے غنچے کی مانند ہوگئے جسے شاخ سے ٹوٹے ہوئے، بہت دیر ہوگئی ہو، یعنی ہم دل گرفتہ اور لب بستہ تو تھے ہی، پژمردہ بھی ہوگئے۔ سوکھی ہوئی کلی کسی کام نہیں آتی، اس میں نہ رنگ ہوتا ہے نہ خوش بو۔ اس کی تقدیر یہی ہے کہ اسے مسترد کر دیا جائے۔ تشبیہ نہایت بدیع ہے، اور وجوہاتِ شبہ چند در چند۔

(۱۹۰)

(۲۰۳)

میرے سنگِ مزار پر فرہاد　　رکھ کے تیشہ کہے ہے یا اُستاد

۵۱۰ خاک بھی سر پہ ڈالنے کو نہیں　　کس خرابے میں ہم ہوئے آباد

نامرادی ہو جس پہ پروانہ　　وہ جلاتا پھرے چراغِ مراد

۱۹۰/۱ نہایت پُر لطف شعر ہے۔ حسبِ معمول اس میں ڈرامائیت ہے اور تعلّی اس طرح کی ہے کہ نہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ سراسر رکی ہے، اور نہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ واقعیت پر مبنی ہے۔ فرہاد کا میرے سنگِ مزار پر آکر تیشہ رکھ دینا اور مجھے ''یا اُستاد'' کہہ کر پکارنا کئی وجوہ سے ہو سکتا ہے۔ (۱) فرہاد کوہ کنی کرتے کرتے تھک گیا ہے اور مجھ سے طالبِ ہمت وفیض ہے۔ (۲) فرہاد اپنا کام شروع کرنے سے پہلے مجھ سے برکت کا طالب ہے۔ (۳) فرہاد نے تیشہ رکھ دیا ہے، یعنی اُس نے کوہ کنی چھوڑ دی ہے اور میرے مزار پر آکر میری اُستادی کا اعتراف کرتا ہے، کہ وہ میرے رتبے کا عاشق نہیں ہے۔ فرہاد میرے سنگِ مزار کو مٹانا چاہتا ہے، وہ جانتا ہے کہ جب تک میرا نشان مزار رہے گا، اس کی اپنی اہمیت ثانوی رہے گی۔ سب لوگ میرا اُس کا مقابلہ کریں گے اور مجھے برتر قرار دیں گے۔ وہ مجھے ''یا اُستاد'' کہہ کر اس لیے پکارتا ہے کہ وہ خود بھی میری عظمت کا قائل ہے اور میرے سنگِ مزار پر تیشہ چلانے کے پہلے مجھ پر ظاہر کرنا چاہتا ہے کہ وہ میرا سنگِ مزار

اس وجہ سے نہیں متا رہا کہ اُسے مجھ سے کوئی دشمنی ہے۔ شعر میں مندرجہ ذیل کنائے بھی ہیں۔ (۱) میرا زمانہ، لہٰذا میرا عشق، فرہاد سے قدیم تر ہے، کیوں کہ فرہاد میرے مزار پر آتا ہے۔ (۲) فرہاد کا میرے مزار پر آنا اور مجھے اُستاد کہنا اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ مَیں نے بھی اپنے زمانے میں کوہ کنی کی تھی۔ دیوانِ ششم کے ایک شعر میں اپنی اور مجنوں کی ہم فنی کا ذکر کیا بھی ہے، اگرچہ شعر معمولی ہے:

بید سا کیوں نہ سوکھ جاؤں مَیں دیر مجنوں سے ہم فنی کی ہے

۱۹۰/۲ غالبؔ کا شعر یاد آتا ہے:

سر پر ہجوم دردِ غریبی سے ڈالیے وہ ایک مشتِ خاک کہ صحرا کہیں جسے

غالبؔ کا شعر معنی اور استعارے کی دولت سے مالا مال ہے، لیکن خرابہ، اور اس میں ایک مٹھی بھر خاک کا تلازمہ غالبؔ نے میرؔ سے لیا ہو تو کچھ عجب نہیں۔ میرؔ کے یہاں مبالغہ بہت دل کش ہے کہ خرابہ اس قدر ویران ہے کہ اس میں ایک مٹھی بھر خاک بھی نہیں۔ خرابے میں آباد ہونا بھی طنز کا ایک پہلو رکھتا ہے، جس خرابے میں ایک مٹھی خاک بھی نہ ہو، اس میں آباد ہونا کمال بربادی ہی تو ہے۔ ایسی جگہ جا کر رہنے کو "آباد ہونا" کہنا لطیف بات ہے۔ یعنی، عشق نے ہمیں آباد کیا بھی تو کہاں؟ یا جب وحشت اور سرگردانی نے کہیں دم لینے دیا، تو اگرچہ وہ جگہ انتہا کی ویران تھی، لیکن ہمیں یہی لگا کہ ہم یہاں آباد ہو گئے ہیں۔ سر پر خاک ڈالنے کے مضمون کو فارسی کے دو چھوٹے چھوٹے شاعروں نے اس خوبی سے بیان کیا ہے کہ ترقی بہ ظاہر ممکن نہ تھی:

آں قدر خاک کہ باید بہ سر از دستِ تو کرد چہ کنم آہ کہ در دامنِ ایں صحرا نیست (رکن الدین مسیح)

(کیا کروں، اس صحرا کے دامن میں اتنی خاک ہی نہیں جتنی مجھے اس لیے درکار ہے کہ اسے مَیں تیرے باعث اپنے سر پر ڈالوں۔)

دستِ امیدم ز دامانِ زمیں ہم کوتہ است از غبارِ خاطرِ خود خاک بر سر می کنم (اوجی نظری)

(میری اُمید کا ہاتھ دامانِ زمیں تک بھی نہیں پہنچا۔ مَیں اپنا غبارِ خاطر ہی اپنے سر پر ڈالتا ہوں۔)

یہ دونوں شعر مرزا مظہر جانِ جاناں کی بیاض "خریطۂ جواہر" میں موجود ہیں، اغلب ہے کہ میرؔ ان سے واقف رہے ہوں۔ رکن الدین مسیح کے یہاں سادہ بیانی ہے اور اوجی نظری کے یہاں نازک خیالی۔ میرؔ نے دونوں سے ہٹ کر جنون کی وہ منزل دکھائی ہے جہاں انسان سر پر خاک ڈالنے کو روزمرہ کا ایک ضروری عمل سمجھتا ہے۔ جیسے کوئی کہے کہ بھلا کس جگہ گھر بنایا ہے کہ یہاں آلو کی ترکاری بھی نہیں ملتی۔ سر پر خاک ڈالنا گویا مشغلۂ زندگی ہے۔ اور یہ بات بھی کنائے کے ذریعہ ظاہر کی ہے۔ وضاحت سے کہہ نہیں دیا کہ سر پر خاک ڈالنا ہمارے لیے روزمرہ کا ضروری کام ہے، بل کہ اس طرح کہا گیا ہے گویا یہ بات سب پر ظاہر و باہر ہے، کسی وضاحت یا تفصیل کی ضرورت نہیں۔

۱۹۰/۳ اس شعر میں طنز کی تلخی قابلِ داد ہے۔ مراد پوری ہونے کی غرض سے مزارات اور مقدس مقامات پر چراغ جلایا جاتا ہے۔ بعض وقت منت مانی جاتی ہے کہ اگر فلاں مراد پوری ہو گئی تو فلاں جگہ چراغ جلائیں گے۔ یہاں عالم یہ ہے کہ نامرادی

ایک شخص پر مثل پروانہ نثار ہو رہی ہے، یعنی وہ خود ایک چراغ کا حکم رکھتا ہے، اور جس چراغ پر نامرادی پروانہ وار نثار ہو گی وہ چراغ نامرادی ہی ہو گا۔ اور ایسا شخص جگہ جگہ چراغ مراد جلاتا پھرتا ہے۔ ظاہر ہے اس سے بڑھ کر بے حاصل عمل کیا ہو گا۔

چراغ کی بے نصیبی کا مضمون دردؔ نے نہایت خوبی سے بیان کیا ہے:

اپنی قسمت کے ہاتھوں داغ ہوں مَیں نفسِ عیسوی چراغ ہوں مَیں

یہ مضمون اگرچہ خسروؔ سے مستعار ہے، لیکن دردؔ نے اسے ذاتی رنگ میں پیش کیا ہے لہٰذا اس میں شدت بڑھ گئی ہے۔ خسروؔ نے اخلاقی مضمون بیان کیا ہے:

از گفتن مدح دل بہ میرد شعر ار چہ تر و فصیح باشد
گردد ز نفس چراغ مردہ گر خود نفسِ مسیح باشد

(مدح گوئی سے دل مردہ ہو جاتا ہے، چاہے شعر فصیح اور تازہ کیوں نہ ہو۔ پھونک مارنے سے چراغ بجھ جاتا ہے، چاہے وہ نفسِ عیسیٰؑ ہی کیوں نہ ہو۔)

میرؔ نے چراغ کی بے نصیبی کا مضمون تو لے لیا، لیکن بات کنائے کے پردے میں کہی، اور اس طرح خسروؔ اور دردؔ سے پہلو بچا کر اپنی جگہ قائم کر لی۔ بڑا شور انگیز شعر ہے۔

دیوانِ دوم

ردیف د

(۱۹۱)

شکار موسم گل میں ہمیں نہ کر صیاد شکستہ بالی کو چاہے تو ہم سے ضامن لے

۱۹۱/۱ اس شعر کا تخیل بالکل نیا ہے۔ صیاد سے گفت گو کی صورت حال بھی نئی ہے، اور مصرع اولیٰ میں صیاد سے معاہدہ کرنے کا جو مضمون بیان ہوا ہے، وہ بھی اچھوتا ہے۔ موسم گل کی سیر کرنا اور اُس سے لطف اندوز ہونا چاہتے ہیں، لیکن صیاد نے گرفتار کر لیا ہے۔ اب اُس سے کہتے ہیں کہ اس موسم گل میں ہم کو اسیر نہ کرو، بہار ختم ہو جائے تو ہم کو پکڑ لے جانا، یا ہم خود ہی اپنے کو تمھارے حوالے کر دیں گے۔ اگر ضمانت چاہتے ہو، یعنی اس بات کی توثیق چاہتے ہو کہ موسم گل کے بعد میں تمھیں مل جاؤں گا، تو لو میں اپنے شکستہ بازوؤں کو ضامن دیتا ہوں۔ اس کے کئی معنی ہیں۔ (۱) میرے بازو تو خود ہی شکستہ ہیں، میں بھاگ کر کہاں جاؤں گا؟ (۲) تم میرے بازو توڑ ڈالو، پھر تو میں کہیں نہ جاسکوں گا۔ (۳) تم نے تیر چلا کر میرا بازو زخمی کر دیا ہے، اب یہی زخمی بازو اس بات کی دلیل ہے کہ میں بھاگ نہیں سکتا۔ پہلے معنی میں لطف کے کئی قرینے ہیں۔ (۱) میں گرفتار ہی اس لیے ہوا کہ میں شکستہ بال تھا۔ (۲) وہ صیاد کس قدر سنگ دل ہوگا جو شکستہ بال طائر کا شکار کرتا ہے۔ (۳) شکستہ بال اس بنا پر ہے کہ میں پہلے کہیں گرفتار تھا، اب کسی نہ کسی صورت سے چھوٹ کر نکلا ہوں۔ (۴) شکستہ بالی، جو جسمانی کم زوری پر دال ہے، میرے وعدے کی مضبوطی پر بھی دال ہے۔ شعر میں عجب طرح کی الیہ بے چارگی اور وقار ہے۔ ہر طرح پست ہونے کے باوجود صیاد سے بالکل مغلوب نہیں ہوے ہیں، بل کہ اس سے اس طرح کا معاہدہ کر رہے ہیں جو کہ ایک ہارے ہوے لیکن باعزت (honourable) فریق کے شایان شان ہے۔

دیوانِ اوّل

ردیف ر

(۱۹۲)

(۲۱۳)

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اُجاڑ کر

۱۹۲/۱ فراقؔ صاحب نے حسبِ معمول اس شعر کا بھی قیمہ کیا ہے۔

اک شخص کے مر جانے سے کیا ہو جاے ہے لیکن ہم جیسے کم ہوئیں ہیں پیدا پچھتاؤ گے دیکھو ہو

پہلا مصرع بحر سے خارج ہے۔ میرؔ کی سی زبان بنانے کی کوشش میں ''مر جانے سے'' اور ''ہوئیں ہیں'' جیسے خلاف قواعد فقرے سرزد ہوے ہیں۔ ''مر جانے سے'' کی جگہ ''مر گئے سے'' اور ''ہوئیں ہیں'' کی جگہ ''ہووِیں ہیں'' کا محل تھا۔ لیکن فراقؔ صاحب نے ضرورتِ شعری یا لاعلمی کے باعث ان کو ترک کیا۔ اسی طرح، ''دیکھو ہو'' کی جگہ ''سنو ہو'' کا موقع تھا، یا پھر محض ''دیکھو'' کا۔ تنبیہ کے لیے ''سنتے ہو'' یا محض ''دیکھو'' استعمال ہوتا ہے، نہ کہ ''دیکھتے ہو''۔ پھر میرؔ نے دل کے اُجڑنے کی بات کہی ہے، فراقؔ صاحب اپنی تعریف میں مگن ہیں۔ تعجب ہے کہ عسکری صاحب نے یہ بات نہیں محسوس کی کہ جس چیز کے لیے وہ میرؔ کو اتنا محترم سمجھتے ہیں، یعنی اپنی شخصیت اور ذات کو بالکل ترک کر دینا، فراقؔ صاحب اس کے بالکل برعکس جگہ جگہ اپنی بڑائی بیان کرتے چلتے ہیں۔ فراقؔ صاحب کے مضمون کو تو جرأتؔ نے بہت بہتر انداز میں کہا ہے۔

نہ کھو جرأتؔ کو اپنے ہاتھ سے جاں کہ ایسا شخص پھر پیدا نہ ہوگا

اب میرؔ کے معنی ابعاد پر غور کیجیے۔ شعر میں کیفیت حاوی ہے، لیکن معنی آفرینی کا دامن ہاتھ سے چھوٹا نہیں ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ دل کو شہر کہا ہے۔ یہ میرؔ کا عام استعارہ ہے، لیکن اس وجہ سے اسے کم قیمت نہ سمجھنا چاہیے۔ یہاں مزید پہلو یہ ہے کہ اپنے دل کی بات براہِ راست نہیں کہی ہے، بل کہ بات کو عمومی بنا کر اُس کا اطلاق ہر عاشق کے دل پر کر دیا ہے، بل کہ عاشق ہی کا دل کیوں، ہر وہ شے جو دل کہی جانے کی مستحق ہو، یا ہر وہ دل جو حقیقی معنی میں دل ہو، اس کا ذکر ہے۔ پھر، اس دل کو اُجاڑنے کا ارادہ کرنے والا معشوق بھی ہو سکتا ہے، اور کوئی دوسرا شخص بھی۔ ہر شخص جو صاحب دلوں کا دشمن ہے، وہ اس شعر کا مخاطب ہو سکتا ہے۔ اب اندازِ تخاطب کو دیکھیے۔ جس شخص کو مخاطب کیا ہے، اُسے بالکل سامنے رکھا ہے (''سنو ہو'') اور نہیں بھی رکھا ہے۔ یعنی یہ بھی ممکن ہے کہ جس سے خطاب کر رہے ہیں وہ بالکل سامنے نہ ہو، بل کہ وہ سرِ راہ گذر رہا ہو، اپنے خدم وحشم کے ساتھ دل کی بستی کو اُجاڑنے جا رہا ہو، اور اس کے اس انتظام و انصرام کو دیکھ دیکھ کر متکلم

پکار اُٹھا ہو کہ سنو، اس بستی کو اُجاڑ کر تم پچھتاؤ گے۔ یا کوئی شخص دل کی بستی کو تاراج کرنے میں مصروف ہے، اور متکلم اُسے دیکھ کر پکار اُٹھا ہو کہ دیکھو، یہ ایسا شہر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے۔ پھر، دل کی بستی کو اُجاڑ دینے سے کیا مراد ہے؟ ممکن ہے کہ معشوق، جو دل میں رہتا تھا۔ اب اسے خالی کر کے جا رہا ہے، ممکن ہے دل کی تمام آرزوؤں کا خون کر دیا گیا۔ دل کی رونق آرزو سے ہے، جب آرزوؤں کا خون کر دیا تو دل اُجڑ گیا۔ ممکن ہے دل کی بستی اُجاڑ دینے سے بے وفائی مراد ہو۔ جرأت، فراق اور میر کا فرق دیکھنا ہو تو میر کا یہ شعر بھی دھیان میں رکھیے:

مشکل بہت ہے ہم سا پھر کوئی ہاتھ آنا یوں مارنا تو پیارے آسان ہے ہمارا (دیوانِ اوّل)

یہاں وہی قلندری، وہی انانیت اور طنز کا تناؤ ہے۔ ''پیارے'' لغوی معنی میں بھی ہے، اور طنزیہ بھی۔ ''یوں تو'' اور ''آسان ہے'' کہہ کر اشارہ کر دیا کہ تخریب ہمیشہ تعمیر کے مقابلے میں آسان ہوتی ہے، اور یہ بھی اشارہ کر دیا کہ بعض چیزیں جو آسانی سے تباہ ہو جاتی ہیں۔ دراصل بڑی قیمتی اور نازک ہوتی ہیں، ''ہاتھ آنا'' میں دو اشارے ہیں۔ (۱) بہم پہنچنا، میسر آنا اور (۲) شکار ہونا، اسیر ہونا۔ یعنی تم نے ہمیں شکار تو کر لیا، لیکن ایسا شکار روز روز ہاتھ نہیں آتا۔ اب یہ اور بات ہے کہ یہ، اور اس کی طرح کے بہت سے شعر عسکری صاحب کے اس خیال کی نفی کرتے ہیں کہ میر اپنی شخصیت کو دنیا اور معشوق دونوں کے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔ مجھ کو تو بعض اوقات میر کے یہاں غالب سے کچھ ہی کم انانیت نظر آتی ہیں۔

شعر زیرِ بحث میں کیفیت اور شور انگیزی کا اہتمام بھی خوب ہے۔

(۱۹۳) (۲۱۷)

شیخی کا اب کمال ہے کچھ اور حال ہے اور قال ہے کچھ اور

۵۱۵ سہل مت بوجھ یہ طلسم جہاں ہر جگہ یاں خیال ہے کچھ اور بوجھنا=سمجھنا

نہ ملیں گو کہ ہجر میں مر جائیں عاشقوں کا وصال ہے کچھ اور

۱۹۳/۱ ''شیخی'' کے دو معنی ہیں، اور دونوں یہاں مفید مطلب ہیں۔ (۱) غرور، بڑا بول۔ (۲) بزرگی، مشیخت، دونوں معنی میں شعر طنزیہ ہو سکتا ہے۔ ''حال'' اور ''قال'' صوفیوں کی اصطلاحیں ہیں۔ ''حال'' سے مراد ہے باطنی کیفیت اور ''قال'' سے مراد ہے ان باطنی کیفیت کا لفظوں کے ذریعہ اظہار۔ ''حال'' اور ''قال'' کے یہ معنی عام بول چال میں بھی مستعمل ہیں، جب ہم کہتے ہیں کہ پرانی عمارتیں زبانِ حال سے اپنے مکینوں کی داستان سناتی ہیں، تو ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ پرانی عمارتوں کو دیکھ کر ہمارے دل میں اُن کے مکینوں کے بارے میں خیال گذرتا ہے۔ یعنی ''زبانِ حال'' دراصل مشاہدہ کرنے والے کے ہی باطنی اور دلی تاثرات و کیفیات کا دوسرا نام ہے۔ اور ''زبانِ قال'' اُس شخص یا شے کی گفت گو ہے جس کا ہم مشاہدہ کر رہے ہوتے ہیں۔ اب شعر کے مطلب پر غور کیجیے۔ (۱) بڑا بول بولنے والوں، شیخی بگھارنے والوں کے طریقے اب بدل گئے ہیں، اب وہ کسی اور طرح کے حال کا دعوا کرتے ہیں، اور کسی اور طرح کی باتیں کرتے ہیں۔ وہ کس طرح کے حال اور کس طرح کے قال میں ہیں، اس کی وضاحت نہیں کی ہے۔ غرور اور بڑ بولا پن اب نئے کمال کو پہنچ گیا ہے، اسے

عام مشاہدے کے طور پر پیش کر کے چھوڑ دیا ہے کہ آپ جس طرح اور جس جگہ چاہیں اس مشاہدے کا اطلاق کر لیں۔ (۲) جو لوگ بزرگی اور مشیخت کا دعوا کرتے ہیں، اب وہ اپنا کمال کسی اور طرح کی حال و قال کے ذریعہ ظاہر کرتے ہیں۔ یعنی جس طرح کا حال و قال عام طور پر بزرگی سے منسوب ہوتا ہے، اُس کی جگہ اور ہی طرح کا انداز ہے۔ یعنی مشیخت کا تصور اور منصب بالکل فاسد (corrupt) ہو گیا ہے، لیکن شعر کے ایک معنی اور بھی ہیں۔ اگر اسے طنزیہ نہ فرض کیا جائے تو کہہ سکتے ہیں کہ عاشق اپنی واردات بیان کر رہا ہے، کہ اب عاشق کی حیثیت سے ہمارا مرتبہ اتنا بلند ہو چکا ہے کہ ہم اپنی اصلی حالت کو چھپانے پر قادر ہو گئے ہیں، دل پر گذرتی کچھ ہے (حال) لیکن بیان کچھ اور کرتے ہیں (قال) ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ اگر چہ حال (باطنی واردات) ہے، لیکن ہمارا قال کچھ اور ہے۔ یعنی قال یہ ہے کہ حال ہے ہی نہیں۔ مبہم انداز بیان کے حسن کا اعلا نمونہ پیش کیا ہے۔ تعجب ہے کہ اس زمانے میں نسبتاً نو عمر لوگ بھی ایسے شعر کہہ لیتے تھے۔

۱۹۳/۲ "خیال" کے معنی حسب ذیل ہیں، گمان، شخص یا صورت جو خواب میں نظر آئے، یا عالمِ بیداری میں قوتِ متخیلہ کے ذریعہ دکھائی دے، پانی یا آئینے میں دکھائی دینے والا عکس۔ ان معنی کی روشنی میں لفظ "طلسم" کی معنویت بہت بڑھ جاتی ہے، پھر یہ ملحوظ رہے کہ "خیال" اور "طلسم" دونوں کے لیے "بستن" (باندھنا) مستعمل ہے۔ اُردو میں بھی خیال باندھنا، تصور باندھنا، طلسم باندھنا، سب مروج ہیں۔ لہٰذا خیال اور طلسم دونوں میں انسان کے ارادے کو دخل ہوتا ہے، اور دونوں میں ایک طرح کی قوت و کیفیت ہوتی ہے۔ دنیا اک طلسم ہے، یعنی ایک حیرت انگیز جگہ ہے، یا محض خیالی اور تصوراتی چیز ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱۲۶/۱۔) "طلسم" ایسے نقش یا صورت کو بھی کہتے ہیں جسے عمل نیرنجات کے ذریعہ تیار کیا جائے۔ اس مقصد کے لیے کہ کسی شخص کو کسی سمت میں جانے سے روک دیا جائے، یا کسی جگہ کو لوگوں کی دسترس سے دُور کر دیا جائے۔ یعنی "طلسم" کے ذریعہ (access) یا دسترس کو کم کیا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے "طلسمِ جہاں" سے مراد ہوئی ایسی صورت حال جس کی تہ تک پہنچنا ممکن نہ ہو یا مشکل ہو۔ اس کا ثبوت یہ ہوا کہ دنیا میں ہر جگہ، ہر وقت نئی نئی صورتیں نظر آتی ہیں، یا یہ کہ دنیا ہر جگہ مختلف شکل میں نظر آتی ہے، کہیں کچھ ہے، کہیں کچھ۔ یا پھر یہ کہ دنیا کی جو تعبیر آپ کریں، اُس کے بارے میں جو گمان آپ کریں، وہ آفاقی نہیں ہوتا۔ ایک جگہ پر ایک گمان یا تعبیر درست معلوم ہوتی ہے، دوسری جگہ وہ گمان یا تعبیر غلط ہو جاتی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ چوں کہ دنیا میں جگہ جگہ نیا خیال نظر آتا ہے، لہٰذا اصل دنیا کبھی نہیں دکھائی دیتی، صرف وہ صورتیں نظر آتی ہیں جنھیں قوتِ متخیلہ ہماری نگاہوں کے سامنے لاتی ہے۔ یا اگر دنیا محض ایک آئینہ ہے (ملاحظہ ہو ۱۲۵/۱) تو اس میں ہر جگہ نئے نئے عکس نظر آتے ہیں۔ لفظ "خیال" کو اس خوبی سے استعمال کیا ہے کہ پورا شعر حقیقی معنی میں گنجینۂ معنی بن گیا ہے۔

۱۹۳/۳ غالب نے اس مضمون کو رشک سے متعلق کر کے بہت محدود کر دیا ہے، حالاں کہ "مرتے ہیں" کا استعمال ان کے یہاں بھی بہت بدیع ڈھنگ سے ہوا ہے:

ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے
مرتے ہیں مگر ان کی تمنا نہیں کرتے

میر کے یہاں بھی "وصال" کا لفظ کچھ اسی طرح کا کام کر رہا ہے۔ یعنی "وصال" بہ معنی "موت" اور نیز بہ معنی "معشوق سے ملنا"؛ "عاشقوں" کا لفظ رکھ کر میر نے بوالہوسوں اور سچے عاشقوں میں تفریق قائم کر دی ہے۔ سچے عاشق کو

معشوق سے ملنا گوارا نہیں، شاید غرورِ عشق کی بنا پر، یا اپنی یا معشوق کی پاک بازی کو ملحوظ رکھنے کی بنا پر، یا پھر عشق کی شدت کو باقی رکھنے کی خاطر۔ جیسا کہ دینی دروژماں (Denis de Rougement) نے لکھا ہے کہ شدت و جوشِ عشق (passion) دراصل فاصلے کا تفاعل ہے۔ یعنی اگر فاصلہ نہ ہو تو شدتِ احساس و کرب و لطف (passion) بھی نہ ہو، اسی بنا پر پراوانسال (Provencal) شاعری، جو عربی روایات سے بہرہ مند تھی، معشوق کو شادی شدہ (یعنی کسی اور کی بیوی) فرض کرتی ہے، تا کہ وصال کا کوئی امکان ہی نہ رہے۔ ''مرجائیں'' اور ''وصال'' کی رعایت بھی خوب ہے۔

''وصال ہے کچھ اور'' کا ابہام دل چسپ ہے۔ یعنی عاشقوں کا بھی وصال ہوتا ہے، لیکن وہ کچھ اور ہے، موت ہے، یا کوئی اور چیز ہے۔ عاشقی اور عشق کے حالات پر یہ تبصرہ عجب شور انگیز ہے۔

(۲۲۰) (۱۹۴)

ہو آدمی اے چرخ ترکِ گردشِ ایام کر	خاطر سے ہی مجھ مست کی تائید دورِ جام کر
دنیا ہے بے صرفہ نہ ہو رونے میں یا کڑھنے میں تو	نالے کو ذکرِ صبح کر گریے کو وردِ شام کر
مر رہ کہیں بھی میر جا سرگشتہ پھرنا تا کجا	ظالم کسو کا سن کہا کوئی گھڑی آرام کر

۱۹۴/۱ ظریفانہ انداز، اور پھر تمام رعایتیں پورے اہتمام کے ساتھ۔ یہ میر کا مخصوص انداز ہے۔ آسمان کو مخاطب کرنے کے لیے ''چرخ'' کا لفظ اختیار کیا، تا کہ گردش کے مفہوم کا لطف پورا حاصل ہو۔ پھر اسے انسان بننے کی ترغیب کس قدر دل چسپ ہے، جب کہ وہ شخص جو چرخ کو انسان بننے کی ترغیب دے رہا ہے، اس کی سب سے بڑی لیاقت یہ ہے کہ وہ ''مست'' ہے، یعنی ایسا شخص جسے اپنے قول فعل پر کچھ بہت زیادہ قابو نہیں۔ (اسی لیے مست کو لایعقل کہتے ہیں۔) مستی کے ساتھ دو طرح کی گردش یا دوران لازم ہیں۔ ایک تو دورانِ سر، اور دوسرا دورِ جام۔ لہٰذا چرخ اور مست میں گردش تو مشترک ہے، لیکن چرخ کی گردش غیر انسانی ہے، کیوں کہ وہ نشے کے باعث نہیں ہے، اور نہ وہ جام (جو باعثِ نشہ ہے) کو گردش میں لاتی ہے۔ لہٰذا آسمان کو ترغیب دے رہے ہیں کہ انسان جیسا کام کر۔ گردش بری چیز نہیں، لیکن وہ گردشِ ایام نہیں، بل کہ گردشِ جام (اور اس کے نتیجے میں گردشِ سر) والی ہونا چاہیے۔ یہ اعتماد بھی خوب ہے کہ آسمان جیسی ہستی کو خطاب کر رہے ہیں، جس کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ کسی کی سنتا ہی نہیں۔ یہ اعتماد بھی غالباً مستی ہی کا پیدا کردہ ہے۔ خوب شعر ہے۔

۱۹۴/۲ ''صرفہ'' کے معنی ہیں (۱) خرچ، خرچ ہونا۔ لہٰذا مفہوم یہ ہوا کہ دنیا خرچ ہونے والی یعنی ختم ہونے والی نہیں ہے۔ ''صرفہ'' کے دوسرے معنی ہیں ''کنجوسی''۔ اب مفہوم یہ ہوا کہ دنیا کنجوس نہیں ہے، ان دونوں متضاد مفاہیم کو لے کر دل چسپ مضمون پیدا کیا ہے، کہ اگر دنیا کنجوس نہیں ہے، یا اگر دنیا خرچ ہونے والی نہیں ہے تو تم بھی رونے اور کڑھنے میں کنجوسی نہ کرو، یا تم رونا اور کڑھنا خرچ (ختم نہ کر ڈالو۔) اس میں لطیف اشارہ یہ ہے کہ تمھاری دنیا تو صرف رونا اور کڑھنا ہے۔ اور دنیا کی صفت یہ ہے کہ وہ بے صرفہ ہوتی ہے۔ لہٰذا تم بھی رونے کڑھنے میں بے صرفہ رہو۔

اگلے مصرعے میں رونے کڑھنے میں بے صرفہ ہونے کا طریقہ بیان کیا ہے کہ عام لوگ تو صبح کو ذکر (الٰہی) کرتے ہیں۔ (یا ذکر معشوق کرتے ہیں۔) تم اُس کی جگہ نالے اور فریاد کو اپنا ذکر قرار دو۔ شام کو تسبیحیں پڑھی جاتی ہیں، دعاؤں اور اسماء کا ورد کیا جاتا ہے۔ تم کو گریے کو ورد شام قرار دو۔ لطیف بات یہ ہے کہ ذکر اور ورد دونوں مذہبی اصطلاحیں ہیں، اور انھیں دنیاداری کے کام کے لیے استعمال کی تلقین کی جا رہی ہے۔

شعر میں عجب سرور اور فرحت کا تاثر ہے۔ تلقین رونے اور کڑھنے کی ہے لیکن انداز یہ ہے گویا کسی نہایت خوش گوار کام کی ترغیب دے رہے ہیں، مطلب یہ نکلا کہ دردمند انسان کے لیے، یا عاشق کے لیے، اس سے بہتر مشغلہ کوئی نہیں کہ وہ دن رات گریہ وزاری میں گذارے۔ حضرت نظام الدین سلطان جی کہا کرتے تھے کہ میرے دل میں جس قدر سوز و غم ہے اُس کا اندازہ بھی دنیا والے نہیں لگا سکتے۔ ایک بزرگ سے کسی نے کہا کہ مَیں تو اہل وعیال کے بوجھ سے دبا جاتا ہوں۔ آپ کیا خوش نصیب ہیں کہ آپ کو کوئی جنجال نہیں۔ اُنھوں نے جواب دیا کہ میرے دل میں جتنا درد والم ہے اس کا ایک حصہ بھی تم کو مل جائے تو تم اس کو برداشت نہ کر سکو۔

مصرع اولیٰ کو اگر یوں پڑھیں : دنیا ہے، بے صرفہ نہ ہو.............. تو "بے صرفہ" کے ایک اور معنی یعنی "بیکار" مناسب آ جاتے ہیں۔ یعنی یہ دنیا ہے، بے کار شے نہیں ہے۔ تم اس کا استعمال یوں کرو کہ دن کو نالے کا التزام رکھو اور رات کو گریے کا۔

$\frac{194}{3}$ دوسرے مصرعے میں تو کہا ہے کہ کوئی گھڑی آرام کر، لیکن پہلے مصرعے میں مر رہنے کی تلقین کی ہے، اس تضاد نے شعر میں عمدہ تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ یہ ایک طرح کی طنزیہ کارگذاری ہے۔ یہ انداز بھی میر کا مخصوص انداز ہے، یہ بھی ہو سکتا ہے کہ مصرع اولیٰ کا متکلم کوئی اور شخص (مثلاً بے درد ناصح) ہو، اور مصرع ثانی کا متکلم کوئی ہمدرد یا دوست ہو۔ اس طرح عاشق کے بارے میں دو مختلف لوگوں کے دو مختلف رویے سامنے آ گئے۔ خود میر کو سرگشتہ پھرتا ہوا کہا ہی گیا ہے، اس طرح محض ایک صورت حال کے بجائے ایک پوری داستان نظم ہو گئی۔

نثار احمد فاروقی کہتے ہیں کہ "مر رہنا" یہاں لغوی معنی میں نہیں بل کہ روز مرہ ہے اور ایک طرح سے ہمدردی اور محبت کے ساتھ جھڑکنا ہے۔ لیکن اسے محض لغوی معنی میں کیوں فرض کیا جائے؟ دونوں معنی ممکن ہیں، اور مَیں نے دونوں کی طرف اشارہ بھی کر دیا ہے۔ ممکن ہے نثار احمد فاروقی صاحب کے ذہن میں سودا کا مقطع رہا ہو جہاں "مر بھی" کے صرف وہی معنی ہیں جو انھوں نے بیان فرمائے ہیں :

سودا تری فریاد سے آنکھوں میں کٹی رات
آئی ہے سحر ہونے کو ٹک تو کہیں مر بھی

(۱۹۵) (۲۲۲)

۵۲۰ جور دلبر سے کیا ہوں آزردہ
میر اس چار دن کے جینے پر

$\frac{195}{1}$ اس شعر میں طبیعت کی پختگی یعنی maturity اس درجہ ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ تحمل اور قبول کی یہ منزل تو عام طور پر

ایک عمر گذار کر ہی ملتی ہے۔ شیکسپئر یاد آتا ہے:

انسان کو بھوگنا ہی پڑتا ہے

یہاں سے جانا ہو یا یہاں آنا،

پختگی ہی سب کچھ ہے (کنگ لیئر)

زندگی چار دن کی ہے تو جور دلبر بھی چار ہی دن کا ہوگا۔ اب اس پر شکوہ کیا اور آزردگی کیسی۔ تھوڑے دن کی بات ہے، گذار لیں گے۔ یا پھر اس تھوڑی سی زندگی کو آزردگی سے مزید بوجھل کیوں کریں، جو کچھ محبوب کی رضا ہے، اُسے ہم اپنی ہی رضا بنالیں۔ یا پھر یوں ہے کہ زندگی اس قدر مختصر ہے، اس کے اختصار کا غم ہی کیا کم ہے جو جفاے معشوق کا غم بھی اس میں شامل کرلیا جاے؟ یہ بے حسی نہیں ہے، بل کہ مکمل اقبال (acceptance) ہے۔ اتنا مکمل کہ اس میں اس فیصلے کا بھی شائبہ نہیں کہ جور دلبر کو مستحسن سمجھ کر قبول کررہے ہیں، بل کہ یوں ہے کہ فیصلہ غیر ضروری ہے، بس یہ علم کافی ہے کہ جور دلبر سے آزردہ ہونے کی ضرورت نہیں۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ اگر عمر لمبی ہوتی تو معشوق آزردگی کرتے، کہ شاید ہماری آزردگی معشوق کے دل پر اثر کرتی، اب تو مہلت اتنی کم ہے کہ یہ آزردگی لاحاصل ہی رہے گی، اس لیے اسے کیا اختیار کریں۔ مصرع ثانی میں "میر" خطابیہ بھی ہوسکتا ہے، (اے میر، اس چار دن کے جینے پر ہم کیا آزردہ ہوں۔) اور صیغۂ واحد غائب میں بھی ہو سکتا ہے (اس چار دن کے جینے پر میر جور دلبر سے کیا آزردہ ہوں۔) اول الذکر صورت میں "ہوں" کو مع واؤ معروف پڑھا جاسکتا ہے۔ یعنی اے میر، میں کیا آزردہ ہوں۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

(۱۹۶) (۲۲۴)

ڈاڑھی سفید شیخ کی تو مت نظر میں کر بگلا شکار ہووے تو لگتے ہیں ہاتھ پر

اے ابر خشک مغز سمندر کا منھ نہ دیکھ سیراب تیرے ہونے کو کافی ہے چشم تر خشک مغز=احمق

آخر عدم سے کچھ بھی نہ اکھڑا مرا میاں مجھ کو تھا دست غیب پکڑلی تری کمر

۱۹۶/۱ کہاوت ہے کہ "بگلا مارے پر ہاتھ"۔ یعنی بگلا اگرچہ بہ ظاہر بڑے تن و توش کا پرندہ ہے، لیکن دراصل اس میں گوشت بہت تھوڑا ہوتا ہے، زیادہ تر پر ہی پر ہوتے ہیں، یہ کہاوت ایسے موقعے پر بولی جاتی ہے جب کسی کے بارے میں یہ کہنا منظور ہو کہ اگرچہ اس کا ظاہر بھاری بھرکم ہے، لیکن اندر سے وہ کچھ نہیں۔ میر نے بڑی خوبی سے کہاوت کو دوہرے استعارے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ یعنی شیخ کی ریاکاری کے باعث اس پر "بگلا مارے پر ہاتھ" کی پھبتی صادق آتی ہے۔ پھر بگلا سفید ہوتا ہے، اس لیے مصرع اولیٰ میں شیخ کی سفید ڈاڑھی کا ذکر کیا اور بگلے سے شیخ کی ظاہری مناسبت بھی ثابت کردی۔

۱۹۶/۲ مضمون پامال ہے، لیکن ابر سے تخاطب میں قابلِ داد تمکنت اور خود اعتمادی ہے۔ پھر "خشک مغز" کہہ کر دو کام لیے۔ محاوراتی معنی صحیح ہیں، کہ ابر اتنا بے وقوف ہے کہ سمندر سے کسب آب کرنا چاہتا ہے، نہ کہ میری چشم تر سے اور لغوی معنی بھی درست ہیں، کہ ابر کا دماغ گرمی کی وجہ سے سوکھ گیا ہے اور وہ تری کی تلاش میں ہے۔

۱۹۶/۳ ظریفانہ اندازِ بیان، پھکڑپن، تازہ لفظی، ہر لحاظ سے یہ شعر میر کے کمال کا بہترین نمونہ ہے۔ معشوق کی کمر معدوم کہی جاتی ہے، لیکن اس معدوم سے میرا کچھ بھی نہ بگڑا۔ غور کیجیے کہ میر نے ''بگڑا'' کی جگہ ''اکھڑا'' لکھ کر شوخی کی حد کر دی ہے۔ ''دست غیب'' بعض اولیاء اللہ کی صفت ہوتی ہے کہ وہ آمدنی کے کسی ظاہری ذریعے کے بغیر بھی تو انگر اور خوش حال اور فیاض رہتے ہیں۔ میر نے اسے لغوی معنی میں استعمال کر کے نیا لطف پیدا کیا ہے۔ تمھاری کمر معدوم تھی، تو بھی میرا کیا نقصان ہوا۔ معدوم شے کو ہاتھ لگانے کے لیے دستِ غیب سے بہتر کیا شے ممکن ہو سکتی ہے؟ میرے پاس دست غیب تھا، میں نے تمھاری کمر پکڑ لی، لطف یہ ہے کہ کمر پکڑ لینا ہی دستِ غیب کی دلیل ہے، کیوں کہ اگر کمر معدوم تھی تو اُسے دست غیب ہی سے پکڑنا ممکن تھا۔ میں نے چوں کہ کمر پکڑ لی، اس لیے یہ ثابت ہو گیا کہ میرے پاس دستِ غیب تھا۔

کمر اور غیب کے مضمون کو جلال نے بھی خوب باندھا ہے، ہاں میر جیسی ظرافت اور دھونسیلا پن نہیں :

عدم کچھ دور عاشق سے نہیں ہمت اگر باندھے کمر مل جائے اس بت کی جو مٹنے پر کمر باندھے

(۱۹۷) (۲۲۶)

جھوٹے بھی پوچھتے نہیں ٹک حال آن کر انجان اتنے کیوں ہوئے جاتے ہو جان کر
۵۲۵ وے لوگ تم نے ایک ہی شوخی میں کھو دیے پیدا کیے تھے چرخ نے جو خاک چھان کر
کہتے نہ تھے کہ جان سے جاتے رہیں گے ہم اچھا نہیں ہے آ نہ ہمیں امتحان کر
ہم وے ہیں جن کے خوں سے تری راہ سب ہے گل مت کر خراب ہم کو تو اوروں میں سان کر
افسانے ما و من کے سنیں میر کب تلک چل اب کہ سوویں منھ پہ دوپٹے کو تان کر

۱۹۷/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ ہاں ''آن''، ''جان'' اور ''انجان'' کی رعایت خوب ہے۔

۱۹۷/۲ اس شعر میں المیاتی وقار اور محزونی اس درجہ ہے کہ ایک عمر کا حاصل معلوم ہوتی ہے۔ پھر وہ شوخی بھی کیا شوخی ہوگی جس سے ایسے قیمتی لوگوں کا کام تمام ہو گیا جو زمانے کے گل سر سبد تھے۔ ''کھو دیے'' کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ تم نے ان لوگوں کو اس قدر آزردہ کر دیا کہ انھوں نے ترک عشق یا ترک دنیا کر دیا، تم سے چھوٹے اور زندگی کے کاروبار سے بھی چھوٹے۔ ''خاک چھان کر'' بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ یہ لغوی معنی میں بھی ہے (مٹی کو چھان چھان کر صاف کیا اور بہترین مٹی سے اُن کی تخلیق کی۔) اور محاوراتی معنی میں بھی (بہت تگ و دو کے بعد، بعد کوشش بسیار۔) یہ اشارہ بھی ہے کہ پرانے زمانے میں دریا کی ریت یا کنکریلی زمین کو چھان کر سونا تلاش کرتے تھے۔ اس اعتبار سے آسمان کو ''چرخ'' کہنا بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ اس میں آسمان کی گردش کا مفہوم پوشیدہ ہے۔ دیوانِ پنجم میں ان باتوں کو بہت کھول کر کہا ہے :

جیسے غم ہجراں میں اس کے عاشق جی کھو بیٹھے ہیں برسوں مارے چرخ فلک تو ایسے ہو ویں پیدا لوگ

۱۹۷/۳ غالب نے اس مضمون کے ایک پہلو کو لے کر بالکل نئی اور پیچیدہ بات پیدا کی ہے۔ میر کے یہاں ڈراما ہے، غالب

کے یہاں مشاہدہ اور معشوق کا عمومی بیان۔ میر کے شعر میں روزمرہ کی بندش کمال کو پہنچی ہوئی ہے۔ پھر کنائے کی نزاکت الگ ہے۔ معشوق نے عاشق کا امتحان لیا، یعنی اس کے اس دعوے کی دلیل چاہی کہ میں تم پر مرتا ہوں۔ عاشق نے مر کر دکھا دیا۔ لیکن شعر میں صرف اشارہ کر دیا ہے کہ عاشق مر گیا ہے، وضاحت نہیں کی ہے۔ غالب کا شعر ہے:

حسن اور اس پہ حسن ظن رہ گئی بوالہوس کی شرم اپنے پہ اعتماد ہے اور کو آزمائے کیوں

یعنی اپنے سچے عاشق پر تو اعتماد ہے ہی کہ وہ میرا مقتول ہے، اب رہا غیر، تو اُس کو آزمانے کی ضرورت نہیں۔ میر کے شعر میں معشوق اپنے عاشق صادق کو بھی آزماتا ہے، اور نتیجے کے طور پر عاشق کی جان جانے کا سبب بنتا ہے۔ دوسرے مصرعے کی بندش دیکھیے، تین جملے سمودیے ہیں۔ اور ''نہ ہمیں امتحان کر'' میں دونوں لفظ ''نہ'' اور ''ہمیں'' برابر کا زور رکھتے ہیں۔ اپنی موت پر عاشق کو ایک طرح کا غرور ہے، اور معشوق کی پریشانی یا پشیمانی پر خوشی۔ یہ سب باتیں شعر کے لہجے سے ادا ہوئی ہیں۔ انداز بیان میں رمزیت (subtlety) ہو تو ایسی ہو، یا پھر ویسی پیچیدگی ہو جیسی غالب کے شعر میں ہے۔

۱۹۷ ''جن کے خوں سے'' کا مفہوم صرف زمین پر بہا ہوا خون نہیں، بل کہ ''خون'' بہ معنی ''قتل'' بھی ہوسکتا ہے۔ یعنی تم نے مجھے قتل کیا تو اُس کی وجہ سے تمھاری گلی بالکل گلزار ہوگئی۔ ''گل'' کی جگہ ''گِل'' پڑھیے تو مفہوم بنتا ہے کہ میرا خون اس قدر بہا ہے کہ تمھاری گلی کیچڑ سے بھر گئی ہے۔ اس مفہوم کو دوسرے مصرعے میں ''سان کر'' سے تقویت ملتی ہے۔ ہر صورت میں شعر کا مضمون عاشق کی تمکنت اور اس کی تمنائے امتیاز ہے۔ وہ مرنے پر تیار ہے، بل کہ خوشی خوشی مرتا ہے، لیکن اُسے یہ گوارا نہیں کہ اُس کی لاش کو اوروں کے ساتھ روند اور سان دیا جائے۔ اس مضمون میں عجیب و غریب طنزیہ تناؤ ہے۔ موت گوارا ہے، اور ظاہر ہے کہ موت کے معنی یہ ہیں کہ وصال نصیب نہ ہوا، لہٰذا دائمی فراق بھی گوارا ہے۔ اور یہ موت اور دائمی فراق سیکڑوں اور عاشقوں کا بھی مقدر ہے۔ لہٰذا مرگ انبوہ میں مرنا بھی گوارا ہے۔ یعنی جب تک زندہ رہے، وہ تمام سلوک گوارا رہے جو معشوق نے ان کے اور دوسروں کے ساتھ روا رکھے۔ لیکن مرنے کے بعد اپنے لاشے کی یہ بے حرمتی گوارا نہیں کی کہ اُس کو دوسروں کے لاشوں کے ساتھ ٹھکانے لگایا جائے۔ ممکن ہے یہ مضمون میر کے دل کے بہت قریب رہا ہو، کیوں کہ انھوں نے اسے تا عمر طرح طرح سے برتا:

لوٹے ہے خاک و خون میں غیروں کے ساتھ صبر ایسے تو نیم کشتہ کو ان میں نہ سانیے (دیوانِ اوّل)

رکھنا تھا وقت قتل مرا امتیاز ہائے سو خاک میں ملایا مجھے سب میں سان کر (دیوانِ دوم)

یہ کیا کہ دشمنوں میں مجھے سانتے لگے کرتے کسو کو ذبح بھی تو امتیاز سے (دیوانِ دوم)

آگے بچھا کے نطع کو لاتے تھے تیغ و طشت کرتے تھے یعنی خون تو اک امتیاز سے (دیوانِ ششم)

سان مارا اور کشتوں میں مرے کشتے کو بھی اس کشندے لڑکے نے بے امتیازی خوب کی (دیوانِ ششم)

''ساننا'' کا لفظ بہت پُر قوت اور محاکاتی ہے، مگر ممکن ہے، بعض ''نازک'' طبائع پر گراں گذرے۔ اسے یگانہ کے یہاں بھی دیکھا جاسکتا ہے:

مرا پاؤں پھسلا تو پروا نہیں مگر تم مرے ساتھ ناحق سنے

ملاحظہ ہو ۱۳۷/۲ -

جناب عبدالرشید نے "ساننا" کی بعض مثالیں پیش کی ہیں جن میں کچھ بہت ہی عمدہ ہیں۔ مثلاً سودا:

معمور ہے جس روز سے ویرانہ دنیا ہر جنس کے انسان کی مائی گئی سانی

عبدالرشید نے احمد محفوظ کے حوالے سے ریاض خیرآبادی کو بھی نقل کیا ہے:

تیغ ہی کیا ہاتھ میں قاتل کے تھی اے حنا تو بھی تو سانی جائے گی

"ریاض رضواں" میں یہ شعر دیکھ کر مجھے خیال آتا ہے کہ ممکن ہے ریاض کا بھی شعر یگانہ کی نظر میں رہا ہو۔

۱۹۷/۵ قلندرانہ انداز قابل داد ہے۔ ماو من دونوں کے افسانے سننے سے بیزاری میں ترک ذات کا کنایہ ہے، اور یہ بھی کہ لوگ ہزار مجتمع نظر آئیں، لیکن سب دراصل اپنی اپنی ہی ذات میں محو ہوتے ہیں۔ منھ میں ڈوپٹہ تان کر سونے میں ترک ہستی کا بھی اشارہ ہے۔ لفظ "ڈوپٹہ" میں درویشی اور بے سروسامانی کا کنایہ ہے۔ یہ اشارہ بھی موجود ہے کہ میں تو الگ ہٹ کر منھ لپیٹ کر سو جاؤں گا، لیکن لوگوں میں ماو من کے افسانے چلتے رہیں گے، کیوں کہ عام لوگوں میں ترک ذات اور ترک ہستی کا حوصلہ نہیں۔ "ماو من" کے ایک معنی "غرور" بھی ہیں، جیسا کہ مثنوی مولانا روم (دفتر پنجم) میں جگہ جگہ ہے، مثلاً:

چوں وفایت نیست بارے دم مزن کایں سخن دعویست اغلب ما و من

(اگر تجھ میں وفا نہیں ہے تو پھر اُس کے بارے میں بات نہ کر، کیوں کہ ایسی صورت میں یہ محض تکبر کا دعوا ہے۔)

"ماو من" کے یہ معنی اس مفہوم کو مستحکم کرتے ہیں کہ لوگوں میں ترکِ ذات و ہستی کا حوصلہ نہیں، اور یہ مزید اشارہ بھی کرتے ہیں کہ متکلم میں درویشانہ تمکنت ہے، وہ دنیا والوں کے جھوٹے تکبر سے برأت کا اظہار کر رہا ہے۔ ماو من کے "افسانے" کہہ کر تکبر کے جھوٹے پن کو اور مستحکم کر دیا ہے۔ عمدہ شعر ہے۔

دیوانِ دوم

ردیف ر

(۱۹۸) (۸۰۲)

یاں خاک سے انھوں کی لوگوں نے گھر بنائے — آثار ہیں جنھوں کے اب تک عیاں زمیں پر

۱۹۸/۱ اس شعر میں مشاہدے کی ہوش ربا سفاکی ہے۔ شاہان و اُمرا کے آثار و عمارات، یا اُن کے کارنامے باقی رہ جاتے ہیں، لیکن زمانہ اس قدر سنگ دل یا بے حس ہے کہ اُن کی قبروں کے نشان مٹا دیتا ہے، یا اُن کے مزارات مٹی بن جاتے ہیں، یا خود اُن کی لاشیں گل کر مٹی ہو جاتی ہیں اور پھر وہ مٹی گھر بنانے کے کام آتی ہے، وہ لوگ جو اس طرح گھر بناتے ہیں، وہ خود کتنے بے حس اور غیر عبرت پذیر ہیں کہ یہ خیال نہیں کرتے کہ جب اُن کا گھر بادشاہوں کے بدن کی مٹی سے بن رہا ہے، تو خود اُن گھر بنانے والوں کا حشر اس سے بہتر نہ ہوگا۔ عبرت انگیزی اور زمانے کا ایک حال پر نہ رہنا، یہ سب سامنے کی باتیں ہیں، میر نے اسے بالکل گھریلو مشاہدے کے ذریعہ بیان کر کے ان میں غیر معمولی تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ انسان مر کر خاک ہو جاتا ہے، اور مٹی سے گھر بنتے ہیں، ان دو گھریلو مشاہدوں کو یک جا کرنے سے شعر میں قوت پیدا ہو گئی ہے۔ الگ الگ ان میں کوئی خاص بات نہ تھی، اور دوسرے مصرعے میں یہ کہہ کر خود وہ لوگ جن کی خاک سے گھر بن رہے ہیں، وہ اپنی نشانیاں چھوڑ گئے ہیں، عبرت انگیزی کے علاوہ طنز کا یہ پہلو بھی پیدا کر دیا ہے کہ وہ گھر جو اُن کی خاک سے بن رہے ہیں، وہ بھی ایک طرح سے اُن کے آثار ہی ہیں۔ اس سے ملتے جلتے مضمون کو دیوانِ اول میں دو جگہ بیان کیا ہے۔

سفر ہستی کا مت کر سرسری جوں باد اے رہ رو — یہ سب خاک آدمی تھے ہر قدم پر ٹک تامل کر

دیکھو نہ چشم کم سے معمورۂ جہاں کو — بنتا ہے ایک گھر یاں سو صورتیں بگڑ کر

لیکن ان میں مشاہدے کی وہ سفاکی نہیں ہے، جس نے شعر زیر بحث کو اس قدر غیر معمولی بنا دیا ہے۔

(۱۹۹) (۸۱۳)

۵۳۰ آخر دکھائی عشق نے چھاتی فگار کر — تصدیع کھینچی ہم نے یہ کام اختیار کر — تصدیع: تکلیف

جا شوق پہ نہ جا تن زار و نزار پر — اے ترک صید پیشہ ہمیں بھی شکار کر

مرتے ہیں میر سب پہ اس بے کسی کے ساتھ — ماتم میں تیرے کوئی نہ رویا پکار کر

199/1 مطلع برائے بیت ہے، لیکن اس میں یہ لطف ضرور ہے کہ عشق کو کام کہا گیا ہے، یعنی یہ کوئی مہم یا کوئی خلل دماغ والی چیز نہیں ہے، بس ایک کام ہے جیسے دنیا میں اور ہزاروں کام ہوتے ہیں۔

199/1 شکار ہونے کا شوق اور اس شوق کی بے اختیاری کس خوبی سے بیان ہوے ہیں۔ تن کے زار و نزار ہونے کی وجہ نہیں بتائی ہے، لیکن اغلب ہے کہ عشق نے گھلا کر رکھ دیا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ کم حیثیتی ظاہر کرنے کے لیے زار و نزار تن والا کہا ہو، یعنی ہم کوئی بہت خوب صورت یا وجیہ اور صاحب اقتدار شخص نہیں ہیں۔ یا پھر اپنی آشفتہ حالی اور آوارہ گردی دکھانا مقصود ہو، کہ اس کی وجہ سے بدن لاغر اور زار ہو گیا ہے، معشوق کو ترک صید پیشہ کہ کر پکارنا خوب ہے، اور ''ہمیں بھی شکار کر'' کی معنویت کو مستحکم کرتا ہے، کیوں کہ اس میں اس بات کا کنایہ ہے کہ معشوق کئی شکار ہمارے سامنے کر چکا ہے، یا شکار کرتا ہوا چلا آ رہا ہے۔ اس مضمون کو طرز بدل کر شکار نامۂ اوّل میں خوب بیان کیا ہے۔

تیغ دریغ نہیں ہے اس کی بغل گہ میں کسو سے بھی ہیں تو شکار لاغر ہم پر ایک امید پر آئے ہیں

''جا'' اور ''نہ جا'' میں ایہام بھی خوب ہے۔

199/3 ماتم میں کوئی پکار کر نہ رویا میں اشارہ اس بات کا بھی ہے کہ کچھ لوگ چپکے چپکے روے ہوں گے۔ لہٰذا میر کو موت پر بہ آواز بلند گریہ شاید اس وجہ سے نہیں ہوا کہ لوگوں کو قاتل کا یا حاکم کا خوف تھا، کہ اگر بہ آواز بلند روئیں گے تو ہم بھی مورد عتاب ٹھہریں گے۔ جس طرح بعض شعروں میں میر نے خود کو دوسرے عاشقوں سے ممتاز رہنے (موت میں یا زندگی میں) کا مضمون باندھا ہے، اسی طرح بعض شعروں میں بالکل بے کس و تنہا رہنے کا مضمون بھی باندھا ہے، لیکن یہ بے کسی رسومیاتی بے کسی نہیں، بل کہ کسی منظم صورت حال کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ مثلاً دیوانِ اوّل میں کہا ہے۔

شاہد لوں میر کس کو اہل محلہ سے میں محضر پہ خوں کے میرے سب کی گواہیاں ہیں

(۲۰۰) (۸۱۷)

اب تنگ ہوں، بہت میں مت اور دشمنی کر لاگو ہو میرے جی کا اتنی ہی دوستی کر

ناسازی و خشونت جنگل ہی چاہتی ہے شہروں میں ہم نہ دیکھا بالیدہ ہوتے کیکر

خشونت = کھردراپن، وحشی
کیکر = ببول کی ایک قسم

۵۳۵ تھی جب تلک جوانی رنج و تعب اٹھائے اب کیا ہے میر جی میں ترک ستم گری کر

200/1 جان کا دشمن ہو جانے اور آخر جان لے کر رہنے کو دوستی قرار دینا قولِ محال کا اچھا نمونہ ہے، اور اسے ثابت بھی بڑی خوبی سے کیا ہے۔ تمھارے عشق میں ہماری جان پر آ بنی ہے۔ تم ہم پر التفات نہیں کرتے، یعنی ہم سے دشمنی رکھتے ہو، دشمنی کا تقاضا یہ ہے کہ میں رنج سہوں، تکلیف اُٹھاؤں، زندگی سے بیزار رہوں اور مر نہ سکوں۔ لہٰذا ہم تم سے دوستی کا تقاضا کرتے ہیں، اس غرض سے نہیں کہ تم ہم پر مہربان ہو جاؤ۔ ہم تو بس یہ چاہتے ہیں کہ زندگی کی مصیبت سے چھوٹ جائیں۔ لہٰذا اتنی دوستی کر لو کہ ہم کو جینے کے عذاب سے چھٹکارا دلا دو۔ ''اتنی ہی دوستی کر'' میں لطف یہ بھی ہے کہ اگر تم

زیادہ دوستی کرو گے تو شاید ہماری اُمیدیں بڑھ جائیں، تمھارا التفات ہمیں مزید نوازشوں کے لیے حریص بنا دے گا۔ لیکن ممکن ہے آئندہ تمھارا وہ التفات باقی نہ رہے، اور ہماری حالت پہلے سے بھی بدتر ہو جائے۔ اس لیے بس اتنی ہی دوستی کرو کہ ہماری جان لے لو۔ آدم خور جانور کو بھی "لاگو" کہتے ہیں، اور ایسے جانور کو بھی، جو انسانوں کو اُٹھا لے جاتا ہے، ایسے جانور بہت ڈھیٹ ضدی (determined) ہوتے ہیں، یعنی کتنا ہی پہرہ اور احتیاط کیوں نہ ہو، اپنا کام کر گذرتے ہیں۔ اس شعر میں یہ لفظ بڑی ندرت پیدا کر رہا ہے، لفظ "اب" میں اشارہ ہے کہ معشوق کی دشمنی سہتے سہتے بہت دن ہو گئے اور معاملہ اب برداشت کے باہر ہو گیا ہے۔ دوستی اور دشمنی کے مضمون پر سعدی نے غضب کا شعر کہا ہے۔

بہ لطف دلبر من در جہاں نہ بینی دوست کہ دشمنی کند و دوستی بیفزاید

(میرے دلبر سا لطف رکھنے والا معشوق تم دنیا بھر میں نہ پاؤ گے۔ وہ دشمنی کرتا ہے اور دوستی (یعنی عشق) کو بڑھاتا ہے۔)

سعدی کے یہاں مصرع ثانی میں طباعی (wit) ہے، میر کے یہاں بھی مصرع ثانی میں طباعی (wit) ہے، لیکن سعدی کے اُتنی نہیں، سعدی کے یہاں ایک طرح کی مجبوری بھی ہے، میر کے یہاں ایک طرح کی دل برداشتگی اور اکتاہٹ، جذباتیت اور خود ترحمی دونوں کے یہاں مفقود ہے، ممکن ہے سعدی کا شعر میر کی نظر میں رہا ہو، لیکن میر نے سعدی کی تقلید نہیں کی، ان کے مضمون کو اپنی ہی طرح اختیار کیا۔

۲۰۰/۲ مصرع اولیٰ میں کلیہ بیان کرنے کا اچھا انداز ہے، گویا کوئی ایسی حقیقت بیان کر رہے ہیں جس سے سب آگاہ ہوں، یا جس سے ہر ایک اتفاق کرے گا۔ اب مصرع ثانی (جو بنیادی طور پر مصرع اولیٰ میں کیے گئے دعوے کی دلیل ہے) ایک ذاتی مشاہدے کا رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ "بالیدہ" کے ایک معنی "مغرور" بھی ہوتے ہیں۔ لہٰذا یہ اشارہ بھی ہے کہ اگر شہر وں میں کیکر کا درخت اُگتا بھی ہے تو اپنے سے شرمندہ رہتا ہے کہ میری صحبت مخالف ہے۔ اب سوال اُٹھتا ہے کہ یہ شعر کن لوگوں کے بارے میں ہے؟ اگر عاشق کے بارے میں ہے (کیوں کہ وہ جنگل کا شائق ہوتا ہے) تو ناسازی اور خشونت عاشق کی صفات تو ہیں نہیں۔ معشوق کے بارے میں یہ شعر ہو نہیں سکتا۔ اگر کسی تارک الدنیا فقیر کے بارے میں ہے تو اس کے لیے بھی ناسازی اور خشونت کی صفات مناسب نہیں۔ لہٰذا ظاہر ہے کہ یہ شعر عام روزمرہ دنیا کے بدمزاج اور درشت طبیعت لوگوں کے بارے میں ہے۔ اور اگر ایسا ہے تو پھر مصرع اولیٰ محض دعوا نہیں، بل کہ اصولی سفارش یعنی normative prescription بن جاتا ہے، کہ جن لوگوں کے مزاج میں ناسازی اور خشونت ہے، وہ جنگل ہی میں پھل پھول سکتے ہیں یعنی انھیں چاہیے کہ وہ جنگل میں جا رہیں۔ شہر کی مہذب دنیا میں اُن کی جگہ نہیں۔

۲۰۰/۳ شعر میں زبردست کیفیت ہے، یہ بات تو بالکل واضح ہے۔ اب معنوی پہلوؤں پر غور کیجیے۔ (۱) شعر کا متکلم خود عاشق نہیں ہے، بل کہ کوئی اور شخص ہے جو معشوق کو عاشق کا حال بتا رہا ہے۔ (۲) خود عاشق نے یہ پیغام نہیں کہلایا ہے۔ شاید خودداری کی وجہ سے، یا اس وجہ سے کہ معشوق پر اس پیغام کا اثر نہ ہوگا۔ عاشق نے خود اپنا حال ظاہر کرنے، یا اس کو ظاہر کرنے کے لیے کوئی قاصد بھیجنے سے اجتناب کیا ہے۔ کوئی اور شخص، مثلاً عاشق کا رازدار، یا ہمسایہ، معشوق کے پاس جاتا

ہے۔اس بات کی دلیل یہ ہے کہ شعر میں ایسا کوئی اشارہ نہیں جس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکے کہ متکلم دراصل عاشق کا فرستادہ ہے۔(۳) عاشق کی جوانی ختم ہو چکی ہے، لیکن معشوق ہنوز جوان ہے (ورنہ عاشق اس پر مرتا کیوں؟) جوانی ختم ہو جانے کی وجہ صعوباتِ عشق بھی ہو سکتی ہیں۔ (یعنی بڑھاپا قبل از وقت آ گیا ہے) اور عمر کا گذران بھی۔(۴) ''رنج و تعب اٹھائے'' سے مراد معشوق کے ستم اور زمانے کے ستم دونوں ہو سکتے ہیں۔(۵) عاشق کی حالت اتنی خراب ہو چکی ہے کہ پاس پڑوس والے اور دوست تشویش میں ہیں، اور تشویش بھی اس درجہ ہے کہ معشوق کے پاس جا کر اس سے میری سفارش کرتے ہیں۔(۶) میرؔ کا معشوق کوئی مشہور شخص ہے، لوگ اُسے جانتے ہیں اور اُس کی خدمت میں حاضر ہو سکتے ہیں۔ مطلع میں عشق کی ایک منزل ہے، جو کم و بیش آغاز داستان کا حکم رکھتی ہے، اور مقطع اس داستان کا تقریباً آخری باب ہے، لیکن اس آخری باب میں بھی کسی خوش آئند انجام کی جھلک نہیں۔ معشوق سے سفارش کی گئی ہے تو بس اتنی کہ ترک ستم گری کرو۔ یہ نہیں کہا گیا کہ میر پر مہربان ہو جاؤ، اُس کو اپنے پاس بلالو، وصل پر راضی ہو جاؤ، یا وصل کا وعدہ ہی کر لو۔ گویا یہ سب باتیں تو ممکن ہیں نہیں۔ بس اتنا ہو جائے تو بہت ہے کہ ستم گری کا سلسلہ بند ہو۔ ''اب کیا ہے میرؔ جی میں'' اس بات کا کنایہ بھی ہے کہ اب میر میں کچھ رہا نہیں، وہ شکار لاغر ہے، اُس کے آزار سے اب تمھیں کیا ملے گا؟

ایک امکان یہ بھی ہے کہ شعر کا مخاطب معشوق نہ ہو، بل کہ میرؔ خود ہوں، اب مفہوم یہ نکلا کہ جب تک جوانی تھی تم نے رنج و تعب اٹھا کر خود پر ستم کیے۔ اب جوانی رہ نہیں گئی ہے، پھر اب بھی تمھارے جی میں کیا سودا ہے؟ اب تو (اپنے اُوپر) ستم گری ترک کرو۔ اس مفہوم کے اعتبار سے ''میرؔ'' اور ''جی'' (بہ معنی ''دل'') کے درمیان وقفہ ہوگا۔

دیوانِ سوم

ردیف ر

(۲۰۱) (۱۱۳۵)

کھینچی تیغ اس کی تو یاں نیم جاں تھے   خجالت سے ہم رہ گئے سر جھکا کر

۲۰۱/۱ خجالت سے سر جھکا کر رہ جانے میں نکتہ یہ ہے کہ سر کٹاتے وقت گردن جھکائی جاتی ہے۔ لہٰذا جب ہمارا سر شرمندگی سے جھکا کا جھکا رہ گیا تو گویا ہم نے دو مقصد حاصل کر لیے۔ ایک تو یہ کہ ہم نے اپنی شرمندگی کا اظہار کیا، اور دوسرا یہ کہ ہم نے سر کٹانے پر آمادگی ظاہر کر دی۔ یہ اشارہ بھی ہے کہ عشق کی جاں کاہی نے اس قدر ستم توڑے تھے کہ جب تک سر کٹنے کی نوبت آئے آئے، آدمی جان نکل چکی تھی۔ یعنی اب ہم اس قابل بھی نہ رہ گئے تھے کہ معشوق پر پوری جان قربان کر سکیں۔ مقتل تک پہنچے بھی تو آدھی جان کے ساتھ۔ پھر یہ شرمندگی بھی تھی کہ معشوق یہ نہ گمان کر لے کہ خوف مرگ سے جان سوکھ کر آدھی ہو گئی ہے۔ قتل کے وقت نیم جانی اور کم طاقتی کا مضمون نظیری نے بالکل نئے رنگ سے باندھا ہے:

بہ آں بضاعت عجزم کہ گاہ بسمل من   بجاے خوں عرق از تیغ قاتل افتاد است

(میرے عجز کی بضاعت کا یہ عالم ہے کہ جب میں ذبح ہوا تو قاتل کی تلوار سے خون کے بجاے (شرمندگی کے باعث، کہ کیسے بے جان کو مارا) پسینہ ٹپکا۔)

نظیری کا شعر ندرت خیال کا اعلا نمونہ ہے، لیکن میرؔ کے یہاں محاکات زیادہ ہے، کیوں کہ ان کا منظر روزمرہ کے مشاہدے پر (شرمندگی میں بھی، اور سر کٹاتے وقت بھی، گردن جھک جاتی ہے) مبنی ہے۔ نظیری کے شعر میں ایک خوبی البتہ ایسی ہے جو میر کے یہاں بالکل نہیں ہے۔ پسینے کو ''آب'' بھی کہتے ہیں اور ''آب'' کے ایک معنی ''چمک'' بھی ہیں اور ایک معنی ''تلوار کی تیزی'' بھی ہیں۔ لہٰذا میرے قتل کے وقت معشوق کی تلوار اس قدر شرمندہ ہوئی کہ اُس کی چمک اور تیزی دونوں جاتی رہیں۔

(۲۰۲) (۱۱۳۹)

کیا جانیں گے کہ ہم بھی عاشق ہوئے کسو پر   غصے سے تیغ اکثر اپنے رہی گلو پر   مطلع
گو شوق سے ہو دل خوں مجھ کو ادب وہی ہے   میں رو کبھو نہ رکھا گستاخ اس کے رو پر
تن راکھ سے ملا سب آنکھیں دیے سی جلتی   ٹھہری نظر نہ جوگی میرؔ اس فتیلہ مو پر

۲۰۲/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن "غصہ" بہ معنی "غم" اور "غصہ" بہ معنی "ناخوشی" میں ایہام خوب ہے، اور مصرع اولیٰ کی بے تکلفی بھی عمدہ ہے۔

۲۰۲/۲ ادب کے موضوع پر ملاحظہ ہو ۴۳/۱، اور ۹۹/۱۔ ۹۹/۱ میں صورت حال شعر زیر بحث کی الٹی ہے۔ وہاں متکلم دن رات معشوق کے منھ پر منھ رکھے رہتا ہے۔ لیکن موضوع وہی ہے۔ کیوں کہ پھر وہ کہتا ہے، میں نے ادب کا سر رشتہ ہاتھ سے چھوڑ دیا ہے، یعنی ادب ملحوظ رکھتا تو ایسا نہ کرتا۔ عشق اور ادب کو لازم و ملزوم مانا گیا ہے۔ مولانا اشرف علی تھانوی نے ادب و تہذیب پر اپنی کتاب میں عربی کا ایک شعر نقل کیا ہے:

طرق العشق کلہا آداب ادبوا النفس ایہا الاصحاب

(عشق کی راہیں اور طریقے کچھ نہیں ہیں سوائے آداب کے۔ لوگو! اپنی روح کو ادب سکھاؤ، اسے مہذب کرو۔)

اسی لیے میر نے ۴۳/۱ میں کہا ہے کہ: عشق بن یہ ادب نہیں آتا۔ اب شعر زیر بحث کی لفظی باریکیاں دیکھیے۔

"شوق سے ہو دل خوں" کے دو معنی ہیں۔ (۱) شوق کی شدت کے باعث دل خون ہو رہا ہو۔ (۲) دل خون ہو رہا ہو تو شوق سے ہو۔ فارسی محاورے "رو نہادن بہ چیزے" کے معنی ہیں "کسی کی طرف متوجہ ہونا"۔ (بہار عجم) اس معنی کو ملحوظ رکھیں تو اشارہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ میں نے اس کے چہرے کی طرف نظر بھر کے دیکھا بھی نہیں۔ دوسری طرف، معشوق کے منھ پر منھ نہ رکھنے میں اشارہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اظہار ادب یا پاس ادب کی خاطر پاؤں پر یا ہاتھ پر منھ رکھا ہوگا، یعنی پاؤں یا ہاتھ کو بوسہ دیا ہوگا۔ "گستاخ رو" کے معنی ہیں "بے شرم"۔ لہٰذا یہ اشارہ بھی ہے کہ اگرچہ معشوق نے شرم کو بالائے طاق رکھ دیا اور میرے سامنے آگیا، لیکن میں نے بے ادبی نہ کی اور اس کے منھ پر منھ نہ رکھا، یا اس کے منھ کی طرف نظر بھر کر نہ دیکھا۔ بہ ظاہر سادہ بیانی اور دراصل اس قدر پیچیدگی کہ تقریباً ہر لفظ کثیر المعنی ہے، خوب کہا ہے۔

۲۰۲/۳ ملاحظہ ہو ۱۷۱/۴۔ آسی نے "ٹھہری نظر نہ جوگی" پڑھا ہے، اور عباسی نے "ٹھہرے نظر نہ جوگی۔" میرے خیال میں "جوگی" بہتر ہے، لیکن "ٹھہرے" کے بجائے "ٹھہری" انسب ہے، کیوں کہ اس طرح شعر کسی پر اسرار اور حیرت انگیز مواجہہ (encounter) کا بیان معلوم ہوتا ہے۔ گویا ہم نے راہ میں اچانک ایسے شخص کو دیکھا، اور پھر لوگوں سے بیان کیا کہ آج ایک بڑے غیر معمولی شخص کا سامنا ہو گیا۔ دوسرے مصرعے کی نثر یوں ہوگی: (اے) میر اس فتیلہ موجودگی پر نظر (ہی) نہ ٹھہری۔ یعنی ہم اس سے نظر نہ ملا سکے، یا وہ اس تیزی سے غائب ہوا کہ ہم دیکھتے ہی رہ گئے، وہ آناً فاناً میں نظر سے اوجھل ہو گیا۔ وہ جوگی کوئی تارک الدنیا فقیر، کوئی جادوگر، کوئی صاحب دل عاشق، کوئی دیوانہ ہو سکتا ہے۔ وضاحت نہ کرنے کے باعث شعر کا اسرار بیت گہرا ہو گیا ہے۔ راکھ ملے ہوئے بدن کے ساتھ دیے کی طرح جلتی آنکھوں کا ذکر کر کے آگ اور خاکستر کا عمدہ تاثر پیدا کیا ہے۔ گویا وہ شخص خود تو خاک ہو چکا ہے، لیکن آنکھیں، جو دل کے دریچے ہیں، چراغ کی طرح بھڑک رہی ہیں۔ آنکھوں کے اس طرح روشن ہونے کا سبب روحانی قوت بھی ہو سکتی ہے اور وحشت بھی، کیوں کہ وحشت میں آنکھیں سرخ ہو جاتی ہیں۔

نثار احمد فاروقی کی رائے میں "ٹھہری نظر نہ جوگی" مرجح قرأت ہے۔ جناب شاہ حسین نہری کو بھی شک ہے کہ

"فتیلہ مو" اور "پر" کے درمیان "جوگی" کا کیا محل ہو سکتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ مصرعے میں بہت دل چسپ اور لذیذ تعقید ہے۔ اس کی نثر یوں ہوگی:

(اے) میرؔ اس فتیلہ موجودگی پر نظر نہ ٹھہری۔

اگر "جوگی" پڑھا جائے تو نثر یوں ہوگی۔

(اے) میرؔ اس فتیلہ مو پر نظر جوگی تو (نظر) نہ ٹھہری۔ ظاہر ہے کہ یہ قرأت بے لطف ہے۔ نظر گئی بھی اور ٹھہری بھی نہیں، یہ کچھ گہری بات نہیں بل کہ تکرار کا عیب رکھتی ہے۔ "اس فتیلہ مو پر نظر نہ ٹھہری" کہنا کافی تھا۔

دیوانِ پنجم

ردیف ر

(۲۰۳)

(۱۶۲۰)

۵۴۰ شوریدہ سر رکھا ہے جب نے اس آستاں پر — میرا دماغ تب سے ہے ہفتم آسماں پر
لطف بدن کو اس کے ہرگز پہنچ سکے نہ — جا پڑتی تھی ہمیشہ اپنی نگاہ جاں پر
دل کیا مکاں پھر اس کا کیا صحن میر لیکن — غالب ہے سعی میں تو میدان لامکاں پر

$\frac{۲۰۳}{۱}$ مطلع برائے بیت ہے لیکن "سر" اور "دماغ" کی رعایت دل چسپ ہے۔

$\frac{۲۰۳}{۲}$ ملاحظہ ہو $\frac{۱۸۰}{۲}$ جہاں بدن میں جان کا لطف ہونے کے مضمون پر بحث ہے، اس شعر کا ابہام قابلِ داد ہے۔ معشوق کے بدن سے لطف اندوز نہ ہو سکنے، یا اُس کے لطف کو بجھ نہ سکنے کا مضمون ہی بدیع ہے، اس پر طرّہ یہ کہ اُس کی وجہ جو بیان کی، وہ کئی امکانات کی حامل ہے۔ ایک تو یہ کہ اس کے پہلے کہ ہم اُس کے بدن کا لطف اُٹھاتے، ہم اُس کی جان (یعنی اُس کی شخصیت، یا اُس کی روح کی پاکیزگی) کی طرف متوجہ ہو جاتے تھے۔ یعنی اس کا بدن جس قدر دل کش تھا اس سے زیادہ اُس کی روح خوب صورت تھی، جیسا کہ مندرجہ ذیل شعر میں ہے:

لبالب ہے وہ حُسنِ معنی سے سارا — نہ دیکھا کوئی ایسی صورت سے اب تک (دیوانِ چہارم)

یا پھر، ہم اُس کے بدن کا لطف کس طرح اُٹھاتے، ہمیں تو اُس کا بدن نظر ہی نہ آتا تھا، صرف جان ہی جان نظر آتی تھی۔ یعنی (۱) وہ سراپا معنی تھا، اُس کی صورت بھی معنی کا حکم رکھتی تھی۔ جیسا کہ دیوانِ چہارم کے شعر میں اشارہ ہے، یا (۲) اُس کا بدن اس قدر لطیف تھا کہ نظر ہی نہ آتا تھا۔ یا (۳) اُس کا بدن اپنی لطافت و نزاکت کے باعث جان کا حکم رکھتا تھا۔ یا (۴) ہم حُسنِ معنی کے پرستار تھے، حُسنِ صورت کے نہیں۔ پھر ایک پہلو یہ بھی ہے کہ معشوق کی نزاکت کے باعث ہم اُس کے بدن سے متمتع ہوتے ڈرتے تھے، کہ ایسا کیا تو اُس کی جان پر بن جائے گی، وہ تاب وصل نہ لا سکے گا۔ لطف بدن کو نہ پہنچ سکنے کا ایک مفہوم یہ ہے کہ ہم اُس کے بدن کے لطف کو بجھ ہی نہ سکے۔ اور ایک یہ بھی ہے کہ اس کے بدن سے لطف اندوز ہونے کے مرحلے تک پہنچ ہی نہ سکے۔ پہلی صورت میں یہ امکان بھی ہے کہ ہمیں یہ معلوم ہی نہ ہو سکا کہ اُس کے بدن کا لطف کتنا ہے، کیسا ہے اور کس جگہ ہے۔ دیوانِ سوم کا شعر یاد آتا ہے:

جس جائے سراپا میں نظر جاتی ہے اس کے — آتا ہے مرے جی میں یہیں عمر بسر کر

یعنی ہر عضو بدن دل کو کھینچتا ہے، لہٰذا کسی بھی عضو بدن کا مکمل احاطہ، اُس کے لطف کا مکمل تجربہ، حاصل نہیں ہو سکتا۔ غرض کہ جس پہلو سے دیکھیے شعر میں معنی ہی معنی ہیں۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ اُن کا شعر بہ ظاہر بھی معنی سے مملو معلوم ہوتا ہے، یعنی اُن کا شعر پڑھتے ہی احساس ہوتا ہے کہ اس کی تہ تک پہنچنے کے لیے غور و فکر کی ضرورت ہے۔ میر کا انداز یہ ہے کہ ان کے اکثر شعر اس قدر دھوکے باز ہوتے ہیں کہ ذرا سی بھی چوک ہو جائے، یعنی قاری کی توجہ میں ذرا سی بھی کمی ہو تو شعر سے سرسری گذر جائے گا۔ اسے محسوس ہی نہ ہوگا کہ جس شعر سے وہ رواروی میں گذر رہا ہے، اس میں معنی کی ایک پوری رنگا رنگ دنیا آباد ہے۔

۲۰۳/۳ مصرع اولیٰ کا پیکر نہایت دل چسپ ہے۔ دل کو مکان فرض کرتے ہیں، اور میر کے یہاں دل کے لیے مکان کا استعارہ عام ہے۔ اب اس پر ترقی کر کے میر نے مکان دل میں ایک صحن فرض کیا۔ اس طرح حسب معمول ان کا شعر خارجی دنیا سے بالکل فوری طور پر متعلق نظر آنے لگا۔ شعر کا مضمون معمولی ہے، لیکن مکان دل کے صحن کی محاکاتی کیفیت نے اس میں جان ڈال دی۔ اب مصرع ثانی میں لفظ ''سعی'' پر غور کیجیے۔ اس لفظ کی معنویت کثیر الجہت ہے۔ ''سعی'' کے مندرجہ ذیل معنی شعر میں کارگر ہیں۔ (۱) کوشش (۲) دوڑنا (۳) خراج وصول کرنا (۴) مقصود۔ یعنی دل اپنے مقصود کے اعتبار سے، یا اپنی کوشش کے اعتبار سے میدان لامکاں پر غالب ہے، یعنی دل کا مقصود، لامکاں کے مقصود سے زیادہ ذی مرتبہ ہے۔ یا دل جتنی کوشش، دوڑ بھاگ اور تندہی کر لیتا ہے، اُتنی لامکاں کے بس میں نہیں۔ یا پھر یہ کہ دل کو لامکاں سے زیادہ خراج تحسین و عقیدت وصول ہوتا ہے۔ ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ اگر دل سعی کرے تو میدان لامکاں پر غالب آجائے۔ پہلے مصرعے کے دو استفہام بھی خوب ہیں۔ شور انگیز شعر ہے۔

دیوانِ اوّل

ردیف ز

(۲۰۴)

(۱۶۲۷۔۲۳۳)

مر گیا میں پہ مرے باقی ہیں آثار ہنوز
ترہیں سب سر کے لہو سے در و دیوار ہنوز

کوئی تو آبلہ پا دشت جنوں سے گذرا
ڈوبا ہی جائے ہے لوہو میں سر خار ہنوز

۵۴۵ آنکھوں میں آن رہا جی جو نکلتا ہی نہیں
دل میں میرے ہے گرہ حسرت دیدار ہنوز

اب کی بالیدن گل ہا تھا بہت دیکھو نہ میر
ہم سر لالہ ہے خار سر دیوار ہنوز

۲۰۴/۱ مطلع معمولی ہے، لیکن مصرع ثانی کا کنایہ خوب ہے۔ سر کے لہو سے درودیوار تر ہونے میں دو امکانات ہیں، یا تو خود ہی درودیوار سے سر ٹکرا کر جان دی ہے، یا پھر بچوں نے پتھر مار مار کر سر پھوڑ ڈالا اور اس درجہ زخمی کیا کہ آخر جان چلی گئی۔ اپنے خون سے تر بہ تر دیوار و در کو اپنے ہی آثار کہنا بھی لطف سے خالی نہیں۔ ''آثار'' کے معنی ''دیوار'' اور ''بنیاد'' بھی ہیں۔ لہٰذا ''آثار'' اور ''دیوار'' میں ضلع کا تعلق ہے۔ ملاحظہ ہو ۲۱۹/۱۔

۲۰۴/۲ ''خار'' کا قافیہ اس زمین میں بہ ظاہر آسان ہے۔ لیکن سودا اور غالب دونوں نے اس زمین میں جو شعر کہے ہیں، ان میں ''خار'' کا قافیہ بہت اچھا نہیں بندھا ہے۔ میر نے پھر ابہام سے کام لے کر شعر میں عجب کیفیت پیدا کر دی ہے، یا تو آبلہ پا کے تلووں کا خون ہے جو سر خار کو لہو میں غرق کر گیا ہے، یا پھر یہ کسی اور کا خون ہے، اور آبلہ پا سے یہ توقع ہے کہ جب اُس کے چھالے کانٹوں کی وجہ سے پھوٹیں گے تو سر خار پر لگا ہوا خون دھل جائے گا اور کانٹوں کی آبیاری بھی ہو جائے گی۔ ''کوئی تو'' میں اشارہ یہ ہے کہ دشت جنوں سے اور بھی لوگ گذرے ہیں، لیکن آبلہ پا کوئی نہ تھا۔ ''سر ہر خار'' کو بھی مصرع میں لانا ممکن تھا۔ مثلاً: ڈوبا جائے ہے لہو میں سر ہر خار ہنوز۔ لیکن میر نے اسے غالباً اس لیے ترک کیا کہ ''سر خار'' میں عمومیت زیادہ ہے، اس معنی میں کہ اس طرح لفظ ''خار'' اس تمام نوع (class) کی نمائندگی کرتا ہے جسے ''خار'' کہتے ہیں۔ مثلاً ''ہر آدمی پریشان ہے کہ کیا کرے'' کے مقابلے میں ''آدمی پریشان ہے کہ کیا کرے'' زیادہ پُر قوت ہے، کیوں کہ اس طرح پوری نوع انسانی کا حوالہ پیدا ہوتا ہے۔ پہلے والے جملے میں صرف مبالغہ ہے، دوسرے جملے میں کلیہ ہے۔ دشت جنوں سے گذرنے میں ایک اشارہ یہ بھی ہے کہ اس سے پہلے جو آبلہ پا تھے وہ شاید پورے دشت سے نہ گذر پائے تھے، یا تو ٹھہر گئے تھے، یا واپس چلے گئے تھے یا (جو اغلب ہے) پورے دشت جنوں کو پار کرنے کے پہلے ہی جاں بحق ہو گئے تھے۔

۲۰۴/۳ دل کو گرہ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اس پر ترقی کر کے بالکل نیا مضمون پیدا کیا ہے۔ آنکھوں میں جان اٹکنے کا محاورہ اُس وقت بولتے ہیں جب حسرتِ دیدار کی شدت ہو اور جان کندنی کا عالم ہو۔ دیدار کی حسرت ایک گرہ کی طرح ہے جو کھلتی نہیں۔ یہ گرہ دل میں ہے، جو خود ایک گرہ ہے۔ پھر یہ گرہ در گرہ آنکھوں میں آ کر اٹک گئی۔ اگر حسرت دیدار نکل جاتی تو ایک گرہ کھل جاتی۔ پھر اُس گرہ کے کھلنے سے دل کی گرفتگی بھی دُور ہوتی (یعنی دل گرہ کے مماثل نہ رہ جاتا۔) لیکن چوں کہ ہمارا دل، جس میں حسرتِ دیدار کی گرہ ہے، جان کی شکل میں آنکھ کے اندر اٹکا ہوا ہے۔ (''جی'' کے معنی ''جان'' بھی ہیں اور ''دل'' بھی)، لہٰذا جب حسرتِ دیدار نکلے گی تو جان بھی نکل جائے گی۔ یعنی معشوق کو دیکھنا موت سے ہم کنار ہونا ہے۔ دوسری طرف یہ بھی ہے کہ جب جان نکلے گی۔ تب ہی حسرتِ دیدار بھی نکلے گی۔ یعنی جیتے جی معشوق کا دیدار نصیب ہوگا نہیں، اور حسرت دید دل میں اس طرح گھر کر گئی ہے کہ جان کے ساتھ ہی جائے گی۔ ایک معنی یہ بھی ہیں کہ جس طرح دل میں حسرتِ دیدار ایک گرہ کے مانند جاگزیں ہے، ایسی گرہ جو نکلتی نہیں، اُسی طرح میری جان بھی گرہ بن کر آنکھوں میں اٹک گئی ہے۔ آنکھوں کو پوری جان کے برابر ٹھہرانا خوب ہے، کیوں کہ اس کے لیے قوی دلیل موجود ہے کہ آنکھوں میں حسرتِ دیدار ہے اور وہ اُسی وقت نکلے گی جب جان نکلے گی۔

۲۰۴/۴ (یہ شعر دیوانِ پنجم کا ہے۔) اس شعر میں جنون کی کیفیت کا اظہار غیر معمولی قوت اور ندرت سے ہوا ہے۔ کمال یہ ہے کہ سارے شعر میں کنایہ ہی کنایہ ہے اور کسی بھی چیز پر بہ ظاہر کوئی زور نہیں دیا ہے۔ بہ قول کلینتھ بروکس (Cleanth Brooks) مشاق فن کار جانتا ہے کہ بعض اوقات کسی چیز کو سرسری بیان کر دینا اُسے ممتاز اور اہم بنا دیتا ہے۔ ''خار سر دیوار'' سے لوہے کی کیلیں مراد ہو سکتی ہیں جو دیوار پر اس لیے لگائی جاتی ہیں کہ جو لوگ چہار دیواری (مثلاً قید خانہ یا ذہنی شفا خانہ) میں بند ہیں، وہ دیوار پر چڑھ کر اُس پار نہ کود جائیں۔ یا یہ محض کانٹے بھی ہو سکتے ہیں جو اسی مقصد سے دیوار پر چڑھائے جاتے ہیں۔ یہ خار سر دیوار ''ہم سر لالہ'' ہیں۔ ظاہر ہے کہ لوہے کے کانٹے ہوں یا نباتاتی، ان میں پھول تو لگ نہیں سکتے۔ لہٰذا یہ کانٹے اس لیے ہم سر لالہ ہیں کہ وہ خون میں تر ہیں، اور یہ خون اُن دیوانوں (جن میں متکلم شامل ہے) کا ہی ہو سکتا ہے جو ان دیواروں کے پیچھے قید ہیں۔ انھوں نے دیواروں پر چڑھ چڑھ کر یا ان کو پھلانگنے کی کوشش میں خود کو لہولہان تو کیا ہی، کانٹوں کو بھی تر کر دیا۔ اب ہم متکلم سے دو چار ہوتے ہیں۔ بہار تو وہ کبھی دیکھ نہیں پاتا لیکن وہ اپنے جنون کے باعث بہار و خزاں کیا، سرخ پھول اور سرخ خون میں بھی امتیاز کرنے سے عاری ہے۔ مگر اس کے مخبوط ذہن میں بہار کا تصور اور شاید دھندلی سی تمنا ضرور ہے۔ خار سر دیوار کو خون میں تر دیکھ کر اُسے خیال آتا ہے کہ شاید بہار کا جوش تھا، اور اس قدر پھول کھلے تھے کہ خار سر دیوار بھی لالے کا ہم مرتبہ ہو گیا تھا۔ وہ یہ نہیں سمجھ پاتا کہ یہ پھول کی سرخی نہیں ہے، بل کہ اس کا اور اُس کی طرح کے دوسرے دیوانوں کا لہو ہے جو خار سر دیوار کو سرخا سرخ کر گیا ہے، وہ خوش ہو کر معصوم بچوں کی طرح اپنے ساتھی سے کہتا ہے کہ دیکھو نہ اب تک خار سر دیوار ہم سر لالہ ہے۔ ''دیکھو نہ'' کا فقرہ متکلم کی سادگی اور دیوانگی دونوں پر دلالت کرتا ہے۔ سادگی اس لیے کہ وہ اپنے مخاطب کو اس اعتماد کے ساتھ متوجہ کرتا ہے کہ وہ بھی اس کے مشاہدے میں شریک ہوگا اور اُس کی تصدیق کرے گا۔ اور یہی اعتماد اُس کی دیوانگی کی بھی دلیل ہے، کیوں کہ اگر مجھے سورج نیلا نظر آئے اور مجھے یہ اعتماد

بھی ہو کہ دوسرے لوگ میرے مشاہدے کی تصدیق کریں گے، تو ظاہر ہے کہ میرا دماغ مختل ہو چکا ہے۔ ''دیکھو نہ'' میں ایک تحیر ہے، ایک معصوم سادگی اور دیوانگی ہے، اور مشاہدہ خود دیوانے کا ہے۔ اور سب سے زیادہ دل ہلا دینے والی بات یہ اشارہ ہے کہ خار سر دیوار کی سرخی متکلم اور اس کے ساتھیوں کے خون کی مرہونِ منت ہے، لیکن متکلم کو یہ بات بالکل بھول گئی ہے، وہ اسے پھول کے مرادف سمجھ رہا ہے۔ ایسا شعر میر جیسے لوگوں سے بھی تمام عمر میں دو ہی چار بار سرزد ہوتا ہے۔ ناصر کاظمی نے اس شعر اور اس غزل کے مطلع سے فیض حاصل کرتے ہوئے کہا ہے، اور خوب کہا ہے:

شفقی ہو گئی دیوار خیال کس قدر خون بہا ہے اب کے

ناسخ نے ''خار سر دیوار'' کا پیکر اپنے رنگ میں برتا ہے:

رتبۂ اعلا میں ظالم ترک کر دیتے ہیں ظلم پاؤں سے کاہش نہیں خار سر دیوار کو

لیکن ان کا دعوا اور دلیل دونوں ناقص ہیں۔ روانی البتہ ناسخ کے یہاں بہت ہے جس کی بنا پر شعر ممتاز نظر آتا ہے۔

دیوانِ پنجم

ردیف ز

(۲۰۵) (۱۶۲۴)

اس بستر افسردہ کے گل خوش بو ہیں مرجھائے ہنوز — اس نکہت سے موسم گل میں پھول نہیں یاں آئے ہنوز — خوش بو=خوش بودار

آنکھ لگے اک مدت گذری پائے عشق جو بیچ میں ہے — ملتے ہیں معشوق اگر تو ملتے ہیں شرمائے ہنوز

ایسی معیشت کر لوگوں سے جیسی غم کش میر نے کی — برسوں ہوئے ہیں اٹھ گئے ان کو روتے ہیں ہم سائے ہنوز — معیشت=رہن سہن

۲۰۵/۱ مطلع کا مصرع اولیٰ اگرچہ ہر طرح سے رواں اور سبک ہے، لیکن اسے خارج از بحر قرار دیا جا سکتا ہے، وجہ یہ ہے کہ عام طور پر ان تمام اشعار کی تقطیع بحر متقارب میں کی جاتی ہے۔ یعنی یہ فرض کیا جاتا ہے کہ وہ بحر جس میں میر نے یہ شعر، اور سیکڑوں دوسرے شعر کہے ہیں، وہ بحر متقارب کی ایک شکل ہے۔ بحر متقارب کا سالم رکن ''فعولن'' ہے، اور اس کی فرعیں حسب ذیل قرار دی گئی ہیں۔ (۱) فعل (بہ تحریک عین) (۲) فعل (بہ سکون عین) (۳) فعلن (بہ سکون عین) (۴) فعول (۵) فعولان، لہٰذا اس بحر کے اشعار میں کوئی رکن ایسا ہو جس کی تقطیع مندرجہ بالا موازین میں سے کسی پر نہ ہو سکتی ہو، تو اُسے خارج از بحر قرار دیا جائے گا۔ مصرع زیر بحث میں اگر ''بستر افسردہ'' کو مرکب مانا جائے تو دوسرا رکن فعلن (بہ تحریک عین) ٹھہرتا ہے، اور مصرع بحر سے خارج ہو جاتا ہے۔ لیکن اگر ''بستر افسردہ'' کو مرکب نہ مانا جائے تو تقطیع درست ہو جاتی ہے اور مصرع وزن میں رہتا ہے۔ لہٰذا اگرچہ ''بستر افسردہ'' ذرا کم رواں ہے، لیکن اسے ہی صحیح ماننا پڑے گا۔ یہاں یہ سوال اُٹھ سکتا ہے کہ ان اشعار کو بحر متقارب میں فرض کرنے کی وجہ کیا ہے؟ فارسی میں یہ بحر (یعنی) ان اشعار میں جو بحر استعمال ہوئی ہے) دستیاب نہیں، لہٰذا پرانے عروضی مصنفوں نے اس کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ اُردو میں اس بحر کا رواج میر کے ذریعہ ہوا۔ سودا کے یہاں اس میں خال خال ہی غزلیں ہیں، میر و سودا کے پہلے شمالی ہند میں کسی اہم شاعر کے یہاں اس کا وجود میرے علم میں نہیں ہے، سوائے میر جعفر زٹلی کی ایک نظم کے، جو ۱۶۹۰ کے آس پاس کی ہے، لیکن چوں کہ میر جعفر زٹلی ''اُستاد'' قسم کے شاعر نہ تھے، اس لیے اس بات کا امکان کم ہے کہ انھوں نے یہ بحر خود ایجاد کی ہو۔ اغلب یہ ہے کہ یہ بحر اُس زمانے کی اُردو شاعری میں، یا عوامی شاعری میں موجود تھی، لیکن چوں کہ فارسی اساتذہ کے یہاں اس بحر کا پتہ نہیں، اس لیے یہ دعوا بے دلیل رہ جاتا ہے کہ اس کی بحر فارسی اُصولوں کی رو سے طے ہونی چاہیے۔ بعض لوگوں کا کہنا ہے کہ یہ ہندی بحر ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ ہندی میں کسی ایسی بحر کا پتہ نہیں چلتا جس میں زیر بحث بحر کی تمام خصوصیات پائی جائیں۔ اگر یہ ہندی بحر ہے تو بھی اس پر فارسی قاعدوں کا اطلاق کرنا اور اس کی بحر خود متعین کر کے، ان مصرعوں کو خارج از بحر قرار دینا

غلط ہے جو فارسی قاعدے کی خلاف ورزی کرتے ہیں۔ کیوں کہ ہندی بحر سے فارسی قاعدوں کی پابندی کی توقع نہیں کی جا سکتی۔ ایسی صورت میں کرنا یہ چاہیے کہ ان شاعروں کو ہی نمونہ اور قاعدہ ساز (normative) قرار دیا جائے جنھوں نے اس بحر کو کثرت سے استعمال کیا۔ اس اُصول کی روشنی میں دیکھیے تو میر نے اس بحر میں جو بھی کیا وہی صحیح مانا جائے گا، کیوں کہ اس بحر کو استعمال کرنے میں وہ اوّل ہیں، اور اُنھوں نے اسے کثرت سے استعمال بھی کیا ہے۔ جعفر زٹلی، میر سے بہت پہلے ہیں، لیکن اُنھوں نے اس بحر کو صرف ایک جگہ استعمال کیا ہے۔ لہٰذا اُن کی اوّلیت شماریاتی (statistical) ہے، اور اُنھوں نے اس بحر کو اتنی کثرت سے برتا بھی نہیں کہ ان کے عمل کی روشنی میں قاعدے بن سکیں۔ لہٰذا اس بحر کی حد تک میر ہی کا عمل قاعدہ ساز (normative) ٹھہرتا ہے۔ اور اگر ایسا ہے تو ہمیں یہ کہنے کا کوئی حق نہیں کہ یہ بحر دراصل متقارب ہے اور چوں کہ متقارب کی فروع میں فعلن (بہ تحریک عین) نہیں آتا، اس لیے میر کا مصرع خارج از بحر ہے، یعنی ہم لوگ میر ہی کے ذریعہ اس بحر سے پوری طرح واقف ہوے ہیں، لیکن دعوایہ رکھتے ہیں کہ اس کے قاعدے ہم مقرر کریں گے۔ اور میر کا جو شعر ان قاعدوں کی خلاف ورزی کرے گا ہم اُسے خارج از بحر گردانیں گے۔ ظاہر ہے کہ یہ طریق کار غیر منطقی اور غیر منصفانہ ہے۔ صحیح طریق کار یہی ہے کہ ہم میر کے عمل کو قاعدہ ساز (normative) مانتے ہوے یہ کہیں کہ چوں کہ میر نے اس بحر میں فعلن (بہ تحریک عین) استعمال کیا ہے، اس لیے یہ صحیح ہے۔ ہاں اگر مزید تحقیق کی روشنی میں اس بحر کا وجود فارسی میں ثابت ہو جائے تو ہم کہہ سکیں گے کہ فارسی قاعدے کی رو سے اس بحر میں فعلن (بہ تحریک عین) کا استعمال درست نہیں۔ میر کے یہاں اس بحر میں فعلن (بہ تحریک عین) کا ورود شاذ ہے، لیکن بالکل معدوم نہیں۔ بعد کے شعرا (فانی، سیماب) نے فعلن (بہ تحریک عین) اس بحر میں کثرت سے استعمال کیا ہے اور اکثر عروضیوں کے نزدیک خارج از بحر شعر کہنے کے ملزم ٹھہرے ہیں۔

اس طویل (لیکن شاید کارآمد) بحث کے بعد شعر کے معنی پر غور کرتے ہیں۔ خیال ہلکا لیکن اچھوتا ہے۔ بستر کو افسردہ کہنا بدیع بات ہے۔ ظاہر ہے کہ بستر عاشق کا ہے، اور اس پر جو پھول ہیں وہ یا تو اصلی ہیں یا پھول دار چادر کے ہیں۔ ''اس نکہت'' سے مراد وہ خوش بو ہے جو معشوق میں تھی۔ موسم گل تو آ گیا ہے، لیکن معشوق نہیں آیا۔ معشوق جیسی خوش بو والے پھول ہوتے تو بستر افسردہ نہ ہوتا۔ عام پھولوں میں یہ خوش بو کہاں؟ یہ اشارہ بھی ہے کہ اگر معشوق پاس ہوتا تو یہی پھول جو بستر پر مرجھائے پڑے ہیں، دوبارہ کھل اُٹھتے اور بستر کی افسردگی (جو پھولوں کے پژمردہ ہونے کے سبب سے ہے) دُور ہو جاتی۔ ''یاں'' کا لفظ بھی اچھا ہے، کیوں کہ یہ بستر، گھر، اور بازار، تینوں جگھوں کی طرف اشارہ رکھتا ہے۔ نثار احمد فاروقی ''ہنوز'' کو ''ہونے کے باوجود'' کے معنی میں لیتے ہیں کہ اس بستر کے پھول مرجھائے ہونے کے باوجود خوش بودار ہوتے ہیں۔ لیکن مجھے ان معنی کا قرینہ شعر میں نظر نہ آیا۔ یہی معنی بہتر معلوم ہوتے ہیں کہ میرے بستر پر جو پھول میں خوش بو ہے وہ ہنوز مرجھائے ہوے ہیں کہ ان میں معشوق کے بدن کی خوش بو نہیں ہے۔

۲۰۵/۲ میر حسن نے اس مضمون کو اپنے انداز میں کہا ہے۔

عشق کا راز اگر نہ کھل جاتا اس طرح تو نہ ہم سے شرماتا

میر کے یہاں "پائے عشق جو بیچ میں ہے" بہت لطیف فقرہ ہے، اور استعارے کا حکم رکھتا ہے۔ کیوں کہ اس میں عشق کسی تیسری ہستی کی طرح عاشق و معشوق کے درمیان نظر آتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب کوئی اور شخص موجود ہوگا تو معشوق شرمائے گا ہی۔ ۲۰۶/۳ میں اس مضمون کو اور بھی کھل کر اور بالکل نیا رنگ دے کر پیش کیا ہے۔ شعر زیر بحث میں میر حسن کی طرح کنائے سے کام لیا گیا ہے۔ یہ واضح نہیں کیا کہ معشوق نے بھی اقرار محبت کیا ہے، بس اتنا ہے کہ دونوں کی آنکھیں چار ہوئے مدت گذر گئی ہے۔ معشوق پر یہ بات کھل چکی ہے کہ کوئی ہم پر مرتا ہے۔ معشوق کے شرمانے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اُس کے دل پر کچھ نہ کچھ اثر ضرور ہے۔ لیکن ابھی اظہار محبت شاید کسی طرف سے ہوا نہیں ہے، معاملہ ابھی اوائل ہی میں ہے۔ اس لیے کہ "آنکھ لگے اک مدت گذری" کے سوا اور کوئی بات مذکور نہیں۔ اگر معشوق کے دل پر اثر نہ ہوتا تو مدت کی گذری ہوئی بات کو بھول چکا ہوتا۔ لیکن چوں کہ اب بھی وہ شرمایا شرمایا ہوا سا ملتا ہے، اس لیے اغلب ہے کہ وہ بھی متاثر ہوا ہے۔ پورے شعر میں پردہ داری، گھریلو معصومیت اور ایک پورے تہذیبی ماحول کا اس قدر محاکاتی بیان ہے کہ معاملہ عشق سے بڑھ کر معاملہ زندگی کی ترجمانی کا رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ میر حسن کے یہاں چوں کہ مرور ایام کا اشارہ نہیں ہے، اس لیے ان کے شعر میں معنویت کم ہو گئی ہے۔ ملاحظہ ہو ۲۰۶/۳۔

۲۰۵/۳ یہ شعر برائے بیت ہے، یعنی تین شعر پورے کرنے کے لیے درج کیا گیا ہے، لیکن خوبی سے یک سر خالی بھی نہیں ہے۔ مصرع اولیٰ میں میر کو "غم کش" کہہ کر مصرع ثانی میں ہمسایوں کے رونے اور غم کرنے کا نیا جواز پیدا کیا ہے، یعنی ہمسائے میر کی موت کے ماتم میں نہیں، بل کہ اُن کی دردناک زندگی اور موت کو یاد کر کے روتے ہیں کہ کیسی تکلیف سے وہ جیے اور مرے۔ اور عام مضمون تو موجود ہی ہے، کہ میر اگرچہ غم کش تھے، لیکن لوگوں کے ساتھ اُن کا رہن سہن اور برتاؤ اتنا اچھا تھا کہ اُن کو مرے ہوئے عرصہ ہو گیا لیکن لوگ اب بھی اُن کا غم کر رہے ہیں۔

(۲۰۶) (۱۶۲۶)

۵۵۰ کب سے آنے کہتے ہیں تشریف نہیں لاتے ہیں ہنوز — آنکھیں مندیں اب جا چکے ہم وے دیکھو تو آتے ہیں ہنوز

کہتا ہے برسوں سے ہمیں تم دور ہو یاں سے دفع بھی ہو — شوق و سماجت سیر کرو ہم پاس اس کے جاتے ہیں ہنوز

سماجت = خوشامد، سیر کرو = دیکھو

راتوں پاس گلے لگ سوئے ننگے ہو کر ہے یہ عجب — دن کو بے پردہ نہیں ملتے ہم سے شرماتے ہیں ہنوز

ساتھ کے پڑھنے والے فارغ تحصیل علمی سے ہوئے — جہل سے مکتب کے لڑکوں میں ہم دل بہلاتے ہیں ہنوز

گل صد رنگ چمن میں آئے باد خزاں سے بکھر بھی گئے — عشق و جنوں کی بہار کے عاشق میر جی گل کھاتے ہیں ہنوز

۲۰۶/۱ شعر معمولی ہے، لیکن یہاں بھی میر نے ایک بات رکھ دی ہے۔ "دیکھو تو آتے ہیں ہنوز" کے معنی حسب ذیل ہیں۔ (۱) دیکھو اب بھی وہ آتے ہیں کہ نہیں۔ (۲) دیکھو وہ اب تو آ رہے ہیں کہ اب بھی نہیں آ رہے ہیں۔ (۳) دیکھو وہ اب بھی نہیں آ رہے ہیں۔ (یعنی اس مفہوم میں یہ فقرہ طنزیہ ہے، جیسے کوئی کہے، "اتنی دیر ہو گئی، ابھی وہ برآمد ہی ہو رہے ہیں۔"

۲۰۶/۲ عام طور پر ''منت سماجت'' مستعمل ہے۔ لیکن میر نے ''شوق و سماجت'' کہہ کر مضمون میں اضافہ کر دیا ہے، یعنی شوق کی شدت بھی دکھادی اور اپنی عاجزی اور خوشامد کا بھی ذکر کر دیا۔ ''سماجت'' اردو میں ''خوشامد''، ''تعریف و عاجزی'' کے معنی میں ہے۔ لیکن اس کے اصل معنی ''زشتی''، ''ترشی''، یعنی ''بُرا برتاؤ'' ہیں۔ اس پہلو نے شعر میں عجب لطف پیدا کر دیا ہے، کہ برا برتاؤ تو دراصل معشوق کی طرف سے ہے، لیکن یہ اپنی بھی بے حیائی اور زشتی ہے کہ شوق کے ہاتھوں مجبور ہیں۔ اس لیے ذلیل ہوتے ہیں، لیکن پھر بھی اُس کے پاس جاتے ہیں، مومن نے اس پہلو کو بڑی خوبی سے، لیکن انفعالی رنگ میں کہا ہے:

اس نقشِ پا کے سجدے نے کیا کیا ذلیل — میں کوچۂ رقیب میں بھی سر کے بل گیا

یہ ضرور ہے کہ مومن کے یہاں کنائے کا لطف ہے، اور میر کے شعر میں روزمرہ زندگی کا انداز۔

۲۰۶/۳ اس سے ملتے جلتے مضمون کے لیے ملاحظہ ہو ۲۰۵/۲۔ ایک بالکل نیا پہلو مندرجہ ذیل شعر میں نظر آتا ہے:

تھیں پیش از آشنائی کیا آشنا نگاہیں — اب آشنا ہوے پر آنکھ آشنا نہیں ہے (دیوانِ دوم)

شعر زیرِ بحث سے قریب تر مضمون دیوانِ دوم میں یوں نظم کیا ہے:

صحبت ہے یہ ویسی ہی اے جان کی آسائش — ساتھ آن کے سونا بھی پھر منھ کو چھپانا بھی

اس شعر میں عجب طرح کا ابہام رکھ دیا ہے۔ شکایت بھی ہے، مزے مزے کی گفت گو بھی۔ اور اس بات کو ظاہر نہ کرنے کے باعث معشوق ساتھ سونے کے باوجود منھ کیوں چھپاتا ہے، اور اس بات کو بھی واضح کرنے سے گریز کے باعث کہ ''صحبت ہے یہ ویسی ہی'' میں کس طرح کے برتاؤ کی طرف اشارہ ہے، شعر میں ایک دل چسپ تناؤ پیدا ہو گیا ہے، لیکن شعر زیرِ بحث میں پیکر اس قدر عریاں اور جنسیت آمیز (erotic) ہے کہ اس کا عالم دیگر ہو گیا ہے، معشوق کی عریانی کو میر نے اور جگہ بھی موضوع بنایا ہے۔ مثلاً:

وہ سیم تن ہو ننگا تو لطف تن پر اس کے — سوجی گئے تھے صدقے اک جان و مال کیا ہے (دیوانِ دوم)

مر مر گئے نظر کر اس کے برہنہ تن میں — کپڑے اُتارے ان نے سر کھینچے ہم کفن میں (دیوانِ دوم)

لیکن یہاں معشوق کے برہنگی اور ہم بستری ایک ساتھ کر کے نہایت جذبات انگیز محاکات پیدا کی ہے۔ معشوق کی عریانی پر آتش نے بھی عمدہ شعر کہے ہیں:

لگی ہے آگ جو کمبل کبھی اڑھایا ہے — تری برہنہ سی گرمی دو شالہ کیا کرتا

تا سحر میں نے شبِ وصل اسے عریاں رکھا — آسمان کو بھی نہ جس مہ نے بدن دکھلایا

آتش کے شاگرد رشید سید محمد خاں رند نے دوسرے شعر کا مضمون تقریباً پورا پورا اُٹھا لیا ہے:

عریاں اسے دیکھا کیا میں شام سے تا صبح — دیکھا نہیں گردوں نے بھی جس کا بدن اب تک

لیکن میر کا شعر ان تینوں اشعار سے بہ وجوہ فوقیت رکھتا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ آتش کے پہلے شعر میں پیکر بہت غیر واضح اور تقریباً المعنی فی بطن الشاعر کا شکار ہے۔ ان کے دوسرے شعر اور رند کے شعر میں معشوق کا احترام نہیں، بل کہ اس

کے ساتھ ایک طرح کا جبر نظر آتا ہے۔ غزل کی رسومیات کا تقاضا یہ ہے کہ معشوق کا یا تو احترام کیا جائے، یا اُس کے ساتھ کھل کھیلا جائے۔ معشوق پر جبر یا اس کی تحقیر غزل کا انداز نہیں۔ میر کے یہاں مصرع اولیٰ کا پیکر حد درجہ جنسیاتی (erotic) اور واضح ہے۔ اور دو حصوں پر مبنی ہونے کی وجہ سے اس میں بے حد مضبوطی آ گئی ہے۔ (گلے لگ سوے اور ننگے ہو کر۔) دوسرا مصرع بھی اتنا ہی مضبوط رکھ دیا ہے، کیوں کہ اس میں بالکل نئی طرح کی حیا بیان کی ہے۔ لیکن یہ نئی ہوتے ہوئے بھی روزمرہ زندگی کے مشاہدے پر قائم ہے، میرے بچپن تک مسلمان گھرانوں میں طریقہ تھا کہ اگر عورت کے والدین یا کوئی اور بزرگ موجود ہوں تو وہ اپنے شوہر کے سامنے نہیں ہوتی تھی۔ مثلاً عورت گھر میں بیٹھی ہوئی اپنے والدین سے بات کر رہی ہو، اور شوہر اندر آ جائے تو عورت اُٹھ کر کسی اور کمرے میں یا کسی دوسری طرف چلی جاتی تھی۔ اپنے والدین یا بزرگوں کی موجودگی میں بیوی کا شوہر سے بات کرنا خلافِ تہذیب سمجھا جاتا تھا۔ اس پس منظر میں دیکھیے تو میر کا شعر پھر ایک پوری تہذیب کا ترجمان بن کر سامنے آتا ہے، اور لطف یہ ہے کہ عشق و ہوس کے عریاں بیان سے گریز بھی نہیں کیا ہے۔ مضمون میں ایسا غیر معمولی توازن اور مشاہدے کی سچائی اور انداز کی جدت، یہ سب میر کے علاوہ کسی کے بس میں تھا؟ ایک آخری نکتہ یہ ہے کہ مصرع اولیٰ و مصرع ثانی میں علت اور معلول کا رشتہ بھی ہے۔ یعنی دن کو بے پردہ نہ ملنا اور شرمانا رات کے کھل کھیلنے کے باعث ہے۔

$\frac{۲۰۶}{۴}$ یہ شعر بھی ظرافت کا عمدہ نمونہ ہے۔ دوسرے مصرعے میں ابہام بھی پُر لطف ہے، یعنی ''جہل'' کا تعلق متکلم سے بھی ہو سکتا ہے (ہم اپنے جہل کی باعث) اور مکتب سے بھی (مکتب کے جہل کی وجہ سے۔) لفظ ''جہل'' میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ یہ ہمارا جہل ہے کہ ہم ابھی تک مکتب کے لڑکوں میں جی بہلاتے ہیں، یعنی ہمارے جہل کا ثبوت یہ ہے کہ ہمیں لڑکوں سے دل چسپی ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ ہم جاہل اسی وجہ سے رہ گئے کہ ہم نے تعلیم کے بجائے لڑکوں سے دل لگایا۔ یعنی پہلی صورت میں لڑکوں سے دل بہلانا ثبوت ہے جہل کا، اور دوسری صورت میں یہ جہل کا ثبوت نہیں، بل کہ اس کی علت ہے۔ پہلے مصرعے میں خفیف سا امکان اس بات کا بھی ہے کہ تحصیلِ علمی دراصل یہی تھی کہ چند دن (مثلاً قبل از بلوغ تک) لڑکوں سے دوستی کی جائے اور جب بلوغ و شعور آ جائے تو اس کام کو ترک کر دیا جائے۔ گویا ساتھ کے پڑھنے والے تو یہ سب کام دھندے کر کے آگے بڑھ گئے اور گویا اپنی تعلیم کی تکمیل کر کے دنیا کے کام کاج میں لگ گئے، اور ہم ایسے احمق (یا عاقل) ہیں کہ ابھی قبل از بلوغ کے ہی کاموں میں مصروف ہیں۔ خوب شعر ہے۔

$\frac{۲۰۶}{۵}$ یہ شعر ایک طرح سے $\frac{۲۰۶}{۴}$ کا دوسرا پہلو بیان کرتا ہے، لیکن اس میں لہجے کی محزونی اور میر کی استقامتِ عشق پر ہلکا سا طنز ہے۔ گویا یہ بھی ایک طرح کا جہل ہے کہ اگر چہ موسم بہار ختم ہو گیا، عشق اور جنون کے دن گذر گئے (مثلاً بڑھاپا آ گیا) لیکن چوں کہ میر اُس زمانے میں عاشق ہوئے تھے جب عشق و جنون پر بہار تھی (یا میر عشق و جنون کو ہمیشہ بہار یعنی شباب کے عالم میں رکھنے والے شخص ہیں) اس لیے وہ اب بھی گل کھلاتے پھرتے ہیں۔ شعر کی فضا میں عجب طرح کی قطعیت ہے، ہر چیز بدل گئی، لیکن میر ویسے کے ویسے ہیں۔ شور انگیز شعر ہے۔

دیوانِ اوّل

ردیف س

(۲۰۷)

(۲۳۶)

۵۵۵ حیراں ہوں میر نزع میں اب کیا کروں بھلا احوال دل بہت ہے مجھے فرصت اک نفس

۲۰۷/۱ یہاں بھی کنائے کی خوب صورتی نے مضمون کی تازگی کو بلند تر کر دیا ہے، حالاں کہ اس کی بنیاد معمولی لفظ پر ہے۔ شعر کا بنیادی لفظ "نزع" ہے۔ یعنی تمام زندگی تو احوالِ دل کہنے کا موقع نہ تھا، یا ہمت نہ تھی، یا کسی نہ کسی طرح ضبط کرتے رہے، یا سوچتے رہے کہ آخری وقت میں کہیں گے۔ اب جو آخری وقت آیا تو معلوم ہوا کہنے کو بہت کچھ ہے اور فرصت بالکل نہیں۔ نزع کو اک نفس فرصت کہنا بھی خوب ہے۔ انجام بہ ہر حال یہ ہوا کہ احوالِ دل ظاہر نہ کر سکے۔ ناکامی کا پہلو یہ ہے کہ اظہارِ احوال کو جس موقعے کے لیے اُٹھا رکھا تھا، وہ موقعہ اس قدر نا کافی ثابت ہوا کہ گویا آیا ہی نہیں۔ ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ نزع کے عالم میں دل پر جو گذرتی ہے اس کا بیان مقصود تھا، لیکن احوال کی کثرت تھی اور فرصت بہت کم۔ دونوں طرح سے مضمون میں ندرت ہے۔ یہ امکان بھی ہے کہ زندگی بھر دل کا احوال کہتے رہے۔ (مثلاً: اشعار میں، یا لوگوں سے اور دوستوں سے) یہاں تک کہ دمِ آخر آپہنچا، اور اب بھی دل کا احوال بہت ہے، اس بات کی وضاحت نہ کر کے، کہ دل کا احوال کس سے کہتے رہے ہیں، یا کس سے کہنا چاہتے ہیں، شعر میں عجب مجنونانہ بے چارگی کی کیفیت پیدا کر دی ہے، گویا خود ہی سے کہتے رہے ہیں، یا اپنے احوال کو اتنا اہم اور غیر معمولی سمجھتے ہیں کہ دوسروں کو سنائے بغیر نہیں بنتی۔ ایک طرح کی اضطراری کیفیت (compulsiveness) ہے جو بولنے پر مجبور کیے دیتی ہے۔

جنگ نامہ

ردیف س

(۲۰۸)

گرد سر پھر کے کرتے پہروں پاس — سو تو ہم لوگ اس کے آس نہ پاس — پاس: حفاظت، نگہبانی

دل نہ باہم ملے تو ہجراں ہے — ہم وے رہتے ہیں گو کہ پاس ہی پاس

عرش و دل میں رہے مگر برسوں — وہم ہے پر کہیں کہیں ہے قیاس

۲۰۸/۱ شعر میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن میرؔ کا انداز پھر بھی نمایاں ہے۔ معشوق کے سر کے گرد پھر کر پہروں اُس کی نگہبانی اور حفاظت میں دو طرح کے لطف ہیں۔ نگہبانی سے تو مراد یہ ہے کہ وہ کسی اور سے نہ ملے، غلط صحبت میں نہ بیٹھے۔ حفاظت میں مراد یہ ہے کہ اس کو آفات ارضی اور چشم زخم سے محفوظ رکھا جائے۔ دونوں صورتوں میں ''گرد سر پھرنا'' یعنی اُس پر خود کو نچھاور کرتے رہنا، خالی از لطف نہیں۔ پھر ''پاس'' کے ایک معنی ''پہر'' بھی ہیں، مثلاً ''پاسے از شب گذشت'' یعنی ''رات کا ایک پہر گذر گیا۔'' پہلے مصرعے میں ''پاس'' فارسی لفظ ہے بہ معنی حفاظت، وغیرہ۔ دوسرے مصرعے میں ''پاس'' دیسی لفظ ہے، بہ معنی ''قریب'' قافیے میں اس طرح کی تکرار کو اُردو فارسی والے درست مانتے ہیں۔ اُن کا کہنا ہے کہ اگر قافیے میں لفظ و معنی دونوں کی تکرار ہو، تو قافیہ غلط ٹھہرے گا۔ یعنی اگر دونوں مصرعوں میں ''پاس'' کا قافیہ ایک ہی معنی میں استعمال ہوتا تو غلط ٹھہرتا اور ایطاے جلی کہلاتا۔ محقق طوسی نے لکھا ہے کہ عربی میں ایسا قافیہ بہ ہر حال غلط ہے۔ شمس الدین فقیر کا خیال ہے کہ اس طرح کے قافیے میں ترصیع کا حسن ہوتا ہے۔ بات صحیح ہے، لیکن جب قافیے کی اساس ہی اختلاف پر ہے، تکرار پر نہیں۔ (کیوں کہ تکرار شرط ہے ردیف کی۔) تو پھر یہ کہنا کہ آواز متحد ہو لیکن معنی مختلف ہوں تو قافیہ درست ہو جاتا ہے، محض دھاندلی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ہمارے اساتذۂ عروض نے فارسی کی نقل میں اس دھاندلی کو قبول کیا۔ خیر، اور باتوں سے قطع نظر اس شعر کی خشک ظرافت بھی خوب ہے۔ ''سوتو'' کے ایک معنی ''اس لیے'' بھی ہیں، یہ مزید لطف ہے، ''پہرا'' بہ معنی ''چوکی داری'' اور ''پاس'' بہ معنی ''رات کا ایک حصہ'' میں ضلع کا لطف بھی ہے، پھر ''پاس''، ''پہرا'' اور ''سوتو'' (بہ معنی ''اے سونے والو!'') میں ایک اور ضلع ہے۔

۲۰۸/۲ اس مضمون کو ذرا مختلف ڈھنگ سے یوں بیان کیا ہے:

اب کے وصال قرار دیا ہے ہجر ہی کی سی حالت ہے — ایک کمیں میں دل بے جا تھا تو بھی ہم وے یک جا تھے — (دیوان چہارم)

دیوان چہارم کا انداز رومانی ہے، شعر زیر بحث کا رنگ خشک اور دنیاداری جیسا (matter of fact) ہے۔

عادل منصوری کا شعر یاد آتا ہے:

کہنے کو ایک شہر میں اپنا مکان تھا نفرت کا ریگ زار مگر درمیان تھا

میر کے شعر میں پاس ہی پاس رہنے میں حالت مناکحت کی طرف بھی اشارہ معلوم ہوتا ہے۔ ''پاس ہونا''، ''پاس جانا'' کے محاورے ہم بستری کے معنی میں بھی مستعمل ہیں۔ ''فلاں صاحبہ فلاں کے پاس ہیں'' یا ''پاس رہتی ہیں'' کا محاوراتی مفہوم یہ ہے کہ ان کا آپس میں تعلق ہے۔ معمولی لفظوں سے اتنا کچھ نچوڑ لینا میر کا کمال ہے۔

۲۰۸/۳ اس کو تشکیک کا ہی شعر کہنا پڑے گا، حالاں کہ میر کے یہاں اس قدر کھُور لہجے کی تشکیک بہت شاذ ہے۔ خدا کا مقام عرش ہے، دل کو بھی خدا کا گھر کہا جاتا ہے۔ ''رہے'' بہ معنی ''رہتا ہے''۔ یعنی ہمیں معلوم تو ہے کہ خدا عرش اور دل میں رہتا ہے۔ لیکن برسوں سے ہمارا یہ عالم ہے کہ ہم اس کے وجود کو وہم یا قیاس گردانتے ہیں۔ ''کبھی'' کی جگہ ''کہیں'' استعمال کر کے یہ گمان پیدا کیا ہے کہ ممکن ہے خدا کہیں اور ہو۔ جہاں تک عرش اور دل کا سوال ہے، یہ تو ہمیں فرضی ہی لگتے ہیں۔ کہیں (یعنی عرش پر یا دل میں) اس کا رہنا قیاس سے معلوم ہوتا ہے۔ اور کہیں صرف وہم معلوم ہوتا ہے۔ ''مگر'' اور ''پر'' کی تکرار ناروا ہے، ان میں سے ایک محض بھرتی کا ہے، لیکن میر کے زمانے میں اس طرح کے استعمالات اگر مستحسن نہیں تو جائز ضرور تھے۔ ''مگر'' کو ''شاید'' کے معنی میں اور ''کہیں کہیں'' کو ایک فقرہ فرض کیا جائے تو یہ عیب نہیں رہتا، لیکن معنی کم زور ہو جاتے ہیں، یعنی ہم شاید برسوں تک عرش پر رہے، یا دل میں رہے۔ یہ ہے تو وہم، لیکن کہیں کہیں قیاس کا رنگ رکھتا ہے۔ وہم سے قیاس قوی ہوتا ہے، کیوں کہ قیاس میں عقل (reasoning) کام کرتی ہے اور وہم بے بنیاد ہوتا ہے۔ ایک امکان یہ ہے کہ مصرعے کی نثر یوں ہو: ''ہے [یعنی خدا ہے] پر کہیں کہیں وہم ہے، کہیں کہیں قیاس۔ ''یعنی'' ہے'' کو ''ہونے پر'' کے معنی میں ٹھہرا لیا جائے۔

دیوانِ اوّل

ردیف ش

(۲۰۹)

ہر جزر و مد سے دست و بغل اٹھتے ہیں خروش
کس کا ہے راز بحر میں یا رب کہ یہ ہیں جوش

۵۶۰ ابروے کج ہے موج کوئی چشم ہے حباب
موتی کسی کی بات ہے سیپی کسی کا گوش

شب اس دل گرفتہ کو وا کر بزور مے
بیٹھے تھے شیرہ خانے میں ہم کتنے ہرزہ کوش

دست و بغل = ہم آغوش
شیرہ خانہ = شراب خانہ
ہرزہ کوش = معمولی باتوں پر زور صرف کرنے والا، فضول کام کرنے والا

آئی صدا کہ یاد کرو دور رفتہ کو
عبرت بھی ہے ضرور ٹک اے جمع تیز ہوش

جمشید جس نے وضع کیا جام کیا ہوا
وے صحبتیں کہاں گئیں کیدھر وے ناو نوش

جز لالہ اس کے جام سے پاتے نہیں نشاں
ہے کو کنار اس کی جگہ اب سبو بدوش

تیز ہوش = ذہین
کوکنار = پوست کا ڈوڈا، جس سے افیون نکالتے ہیں

۵۶۵ جھوے ہے بید جاے جوانانِ مے گسار
بالاے خم ہے خشت سر پیر مے فروش

۲۰۹/۱ ، ۲۰۹/۲ یہ دونوں اشعار آپس میں مربوط ہیں۔ سمندر سے میر کی دل چسپی کا ذکر پہلے ہو چکا ہے۔ (۵۳/۳) آئندہ بھی ہمیں ایسے اشعار ملیں گے۔ جن میں میر نے سمندر، طوفان اور تلاطم کی عمدہ تصویر کشی کی ہے۔ میر نے سمندر کبھی دیکھا نہ تھا، اس لیے سمندر کے پیکروں کی یہ گونا گونی اُن کے تخیل کی رسائی کا حیرت خیز کارنامہ ہے۔ سمندر پر مبنی پیکروں کی کثرت میں بھی یہ دو شعر اپنے نرالے، تقریباً بے عنانِ تخیل اور محاکات کی بنا پر رنگ و سنگ اور ڈھنگ میں شاہ وار نظر آتے ہیں۔ ''خروش'' کے معنی ''شور و فریاد'' کے ہیں۔ میر نے لہروں کے اُتار چڑھاؤ سے پیدا ہونے والے شور کو آپس میں ہم آغوش دکھا کر آواز کو جسم دے دیا ہے۔ ثبوت بھی موجود ہے، کیوں کہ سمندر کی ایک لہر چڑھتی ہوئی آتی ہے، شور برپا ہوتا ہے، لہر کنارے سے ٹکرا کر واپس جانے لگتی ہے۔ اور پھر شور اُٹھتا ہے۔ لیکن وہ لہر ابھی پوری طرح واپس نہیں ہوتی کہ دوسری لہر چڑھتی آتی ہے اور اُس کا شور بلند ہوتا ہے۔ اس طرح دونوں طرح کے خروش ایک دوسرے کی آغوش میں گم ہو جاتے ہیں۔

اب یہاں سے تخیل ایک نیا موڑ لیتا ہے۔ جب سمندر اس طرح جوشاں وخروشاں ہے تو یقیناً اُس کے اندر کوئی تلاطم ہوگا۔ کوئی وجہ ہوگی جو وہ اس قدر مشتعل ہے۔ شاید کسی کا راز (محبت، عرفان، یا اس طرح کا کوئی بھاری اسرار) اس کو سونپ دیا گیا ہے، اور اس راز کے وزن سے بے قرار ہو کر، یا اُس کے روحانی اہتزاز کی بنا پر سمندر ایک طرح سے وجد میں آ گیا ہے۔ لہریں ہم آغوش ہو رہی ہیں اور لہروں کا خروش بھی آپس میں ہم آغوش ہو رہا ہے۔ دوسرے شعر میں اسی پیکر کی توسیع ہوتی ہے۔ موج کا قوس نما پیکر ظاہر کرتا ہے کہ یہ موج نہیں، بل کہ کسی معشوق کا ابرو ہے، اور بلبلہ، جو آنکھ سے مشابہ ہوتا ہے، وہ کسی کی چشم تمنا ہے۔ جب ابروے معشوق موج کی شکل میں نمودار ہوتا ہے تو اُس کو دیکھنے کے لیے سمندر بلبلے کی آنکھ سے کام لیتا ہے۔ یعنی سمندر خود ہی معشوق ہے اور خود ہی عاشق۔ پھر سمندر کی تہ میں جو موتی ہیں وہ کسی معشوق یا کسی حسین کی بات کی طرح آب دار، سڈول اور لطیف ہیں اور وہ سیپ جن میں موتی بند ہیں، کسی کے گوش شوق ہیں جنھوں نے موتی جیسی بات کو فوراً اپنے اندر رکھ لیا ہے۔ غرض کہ پورا سمندر عشق، عاشق، معشوق، حُسن اور نغمہ کا نگار خانہ ہے۔ ممکن ہے اسی باعث سمندر کو جوش ہو، ممکن ہے یہی وہ راز ہے جس نے سمندر کو اس درجہ بے قراری بخش دی ہے۔ دونوں شعروں میں تخیل کا پھیلاؤ۔ اس کی بے تکلفی اور آزادی اس درجہ ہے کہ بالکل مارک شاگال (Marc Chagall) کی تصویروں جیسی فضا پیدا ہو گئی ہے۔ ان کے مقابلے میں قلق کاشی کا شعر، اگر چہ خروش کے ہی پیکر پر مبنی ہے، اور تمثیل کے اعتبار سے بھی خوب ہے، بالکل نثر معلوم ہوتا ہے:

از نا رسید گیست کہ صوفی کند خروش سیلاب چوں بہ بحر رسد می شود خموش

(یہ نارسیدگی کی بنا پر ہے کہ صوفی اس قدر نالہ کرتا ہے۔ ورنہ سیلاب تو جب سمندر سے مل جاتا ہے تو خاموش ہو جاتا ہے۔)

میر کے یہاں "یا رب" کا فقرہ بھی خوب ہے، کیوں کہ یہ ندائیہ بھی ہے اور استفہامیہ بھی۔ دونوں صورتوں میں خدا سے خطاب معنی خیز ہے، کیوں کہ خدا نہ صرف سمندر کا خالق ہے، بل کہ وہ راز بھی جو سمندر میں خروش و جوش پیدا کر رہا ہے، خدا ہی کا بخشا ہوا ہے:

عشق سے جا نہیں کوئی خالی دل سے لے عرش تک بھرا ہے عشق (دیوان سوم)

مزید ملاحظہ ہو $\frac{۲۱۰}{۱}$۔

$\frac{۲۰۹}{۳}$ اس قطعے کا مضمون بالکل پیش پا افتادہ ہے۔ لیکن اس میں بیان کی بعض نہایت باریک خوبیاں ہیں،

$\frac{۲۰۹}{۷}$ جن کی بنا پر یہ اعلا شاعری کی مثال بن گیا ہے، اور اُس کلیے کا عمدہ ثبوت فراہم کرتا ہے کہ شعر کی خوبی معنی (یعنی موضوع سخن) پر نہیں، بل کہ بیان (یعنی اُسلوب) پر قائم ہوتی ہے۔ حسب ذیل نکات قابل غور ہیں۔ (۱) انداز افسانوی اور ڈرامائی ہے۔ اور افسانے کو مبہم اور نامکمل چھوڑ دیا ہے۔ مبہم اس لیے کہ یہ واضح نہیں کیا کہ صدا دینے والا کون تھا؟ کوئی ناصح، یا کوئی ہم پیالہ رند یا کوئی صدائے غیب، یا پھر یہ خود اُن بادہ نوشوں (یا کم سے کم متکلم) کی باطنی آواز تھی؟ نامکمل اس لیے کہ یہ ظاہر نہیں کیا کہ اس آواز کا، اور ان حقائق کو سن کر جو کہ اس آواز نے بیان کیے، سننے والوں پر کیا اثر ہوا۔ اور نہ ہی

متکلم خود اس واقعے کے ذریعے براہِ راست ہمیں کوئی سبق سکھانے یا کسی عمل (مثلاً مے نوشی) کے ترک کی تلقین کرتا ہے۔ بس دو الگ الگ اور بہ ظاہر غیر متعلق واقعات بیان کر دیے گئے ہیں۔ کچھ دوست اپنی دل گرفتگی کو دُور کرنے کی غرض سے مے خانے میں جمع ہوتے ہیں۔ ایک آواز آتی ہے جو گذشتہ مے نوشوں اور مے نوشی کی گذشتہ محفلوں کے گذرنے، اور اس طرح ان صحبتوں کے عبرت ناک اختتام کی تفصیل بیان کرتی ہے۔ اس کے بعد پھر خاموشی The rest is silence جیسا کہ بیکٹ (Beckett) نے کہا تھا۔ یہ خاموشی خود کس قدر معنی خیز ہے، اس کی وضاحت شاید ضروری نہ ہو۔ (۲) دل گرفتہ کو "بہ زور مے" وا کرنے کی بات بہ ظاہر خوش آئند ہے۔ لیکن پہلے تو یہ غور کیجیے کہ "بہ زور مے" میں ایک طرح کا تشدد یعنی (violence) ایک طرح کا جبر ہے۔ یعنی دل گرفتہ کو وا کرنے کی کوشش دراصل اس پر ایک طرح کا جبر ہے، اور یہ کہ دل اس قدر گرفتہ ہے کہ زور صرف کیے بغیر وا ہو بھی نہیں سکتا۔ لیکن دوسرے مصرع میں انھیں لوگوں کو جو دل گرفتہ کو بہ زور مے وا کر رہے ہیں۔ "ہرزہ کوش"، یعنی فضول کام کرنے والے کہا ہے۔ یعنی دل گرفتہ کو وا کرنے کی کوشش یا وا کرنے کا عمل دراصل ایک کار فضول ہے۔ اس کی کئی وجہیں ہو سکتی ہیں۔ مثلاً یہ کہ دل تھوڑی دیر کے لیے وا ہوا بھی تو کیا اور نہ ہوا بھی تو کیا؟ یا یہ کہ دل پر جبر کر کے اُسے وا کرنے میں کیا لطف ہے؟ اگر خوشی خوشی وا ہو تو ایک بات بھی ہے۔ یا یہ کہ جو لوگ دل کی گرفتگی دُور کرنا چاہتے ہیں وہ ہرزہ کار ہیں۔ دل کا تو مصرف ہی یہی ہے کہ وہ گرہ کی مانند گرفتہ رہے۔ (۳) پھر ان لوگوں کو تیز ہوش کہا گیا ہے۔ یہ طنزیہ بھی ہو سکتا ہے، اور اس وجہ سے بھی کہ جو شخص اُن کو پکار رہا ہے وہ ان کی تعریف کر کے یا ان کی غیرت کو متوجہ کر کے اپنی بات کو سننے کے لیے اُنھیں پوری طرح تیار کر رہا ہے۔ (۴) جمشید کو جام کا وضع کرنے والا، یعنی اُس کو بنوانے والا، دریافت کرنے والا یا گڑھنے والا کہا گیا ہے۔ عربی زبان میں "وضع" کا مصدر کسی فرضی یا جھوٹی چیز کو بنانے کے مفہوم میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً جھوٹی حدیث کو "موضوع" (بہ معنی گڑھی ہوئی، بنائی ہوئی) کہا جاتا ہے۔ (۵) جمشید کا ذکر پہلے کیا ہے، یعنی جام بنانے والا یا بنوانے والا مقدم ہے، اس کی مصنوع موخر۔ جمشید اور اُس کی صحبت تاے و نوش تو جام کے بغیر بھی تھی، اور جام کی زندگی جمشید کے بعد بھی باقی رہ سکتی تھی۔ (۶) اس لیے پہلے جمشید کے خاتمے کا بیان کیا، پھر کہا کہ اب اس کا جام بھی باقی نہیں۔ ہاں لالے کا پھول (جو جام سے مشابہ اور شراب کے رنگ کا ہوتا ہے۔) باقی رہ گیا ہے۔ یعنی جامِ جمشید بھی مٹ گیا، اب اگر کوئی جاننا چاہے کہ وہ کیسا رہا ہوگا۔ تو بس لالے کا پھول دیکھ لے، جس میں جام سے مشابہت تو ہے، لیکن وہ خود کارِ جام نہیں کر سکتا۔ یہ ضرور ہے کہ چوں کہ اس سے افیون پیدا ہوتی ہے جو مسکن اور بے ہوشی آور ہے، لہٰذا ایک طرح سے وہ جمشید کے جامِ جہاں نما پر ایک زہر خند ہے۔ جامِ جہاں نما میں دنیا کا اگلا پچھلا حال دکھائی دیتا تھا۔ لالے کے جام سے جو چیز حاصل ہوتی ہے وہ مسکن اور خواب آور ہے، یعنی وہ خبر کی جگہ بے خبری پیدا کرتی ہے، لالے میں چوں کہ سیاہ داغ ہوتا ہے۔ اس لیے اس کی مناسبت سے "نشان" بہت خوب ہے۔ افیون کا تلازمہ محض قیاسی نہیں ہے، کیوں کہ اگلے مصرعے میں "کوکنار" کا ذکر کیا گیا ہے۔ (۷) بید کو مجنوں سے تشبیہ دیتے ہیں، لہٰذا جو انان مے گسار کی جگہ بید کا جھومنا حرماں نصیبی اور عبرت ناک انجام کا اشارہ ہے۔ بید کو بید مجنوں کہنے کی تین وجوہ ہیں۔ ایک تو یہ کہ بید کی پتیاں بہت بکھری بکھری اور جھکی ہوئی ہوتی ہیں اور آشفتہ گیسو کی یاد دلاتی ہیں۔ پھر بید کا درخت بہت نازک اور

ہلکے تنے کا ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ ہلکا ہونے کے باعث یہ درخت بہت ذرا سی ہوا میں بھی لرزش میں آجاتا ہے۔ تیسری بات یہ ہے کہ اس کی پتیوں سے پانی کی بوندیں ٹپکتی ہیں۔ اس وجہ سے اسے انگریزی میں weeping willow کہتے ہیں۔ لہٰذا بید کا جھومنا دراصل اُس کی لرزش اور نقاہت کی کپکپی ہے۔ جوانانِ مے گسار کے جھومنے اور بید کے جھومنے میں جو مشابہت ہے وہ خوف ناک اور درد انگیز تاثر رکھتی ہے۔ (۸) خشت خم وہ اینٹ ہوتی ہے (یا کوئی بھاری چیز) جس سے شراب کے مٹکے کا منھ بند کرتے ہیں۔ پیرِ مے فروش کی کھوپڑی جس خم کے لیے خشت کا کام کر رہی ہو، اس خم میں کیسی شراب ہوگی، اس کا تصور بھی محال ہے۔ سارا مے خانہ اُجڑ گیا ہے، شاید کسی حملہ آور فوج نے مے نوشوں، ساقیوں، سب کو تہ تیغ کر ڈالا ہے، اور بوڑھے پیرِ مغاں کا سر کاٹ کے خم پر رکھ دیا ہے۔ اس عمل میں اگر مزاح اور استحقار ہے تو بھی لرزہ خیز ہے، اور اگر محض ضمنی (casual) سفا کی ہے تو وہ اور بھی لرزہ خیز ہے۔ تباہی اور ویرانی کے لیے اس سے بڑھ کر استعارہ کیا ہوگا؟ گاٹ فریڈ بن (Gottfried Benn) کی شاعری کا ایک حصہ خوف آگیں پیکروں سے مملو ہے۔ لیکن اس کے یہاں بھی بالائے خم ہے خشت سرِ پیرِ مے فروش کا جواب نہ نکلے گا۔ یہ بھی تصور کیجیے کہ جب سر کاٹ کر خم کے منھ پر رکھا ہوگا تو خون کی دھار، اور پھر قطرے، دیر تک خم میں گرتے اور شراب کو رنگین بناتے رہے ہوں گے۔ ایک اشارہ یہ بھی ہے کہ زمانہ بدلا ہے، کل جو میکدہ اور پیرِ مغاں تھا، اُس کا سر کاٹ کر خشتِ خم بنا دیا گیا ہے۔ اب نئے ساقی اور نئے بادہ گسار ہیں۔ کل کو اُن کا بھی شاید یہی حشر ہوگا۔ نظیر اکبر آبادی نے ''خشتِ پائے خم'' کی ترکیب استعمال کی ہے، لیکن ان کا مضمون مختلف ہے:

تو جس جا خشت پائے خم تھی واں سر رکھ دیا ہم نے

خود میر کے یہاں ''خشتِ خم'' کے لیے ملاحظہ کیجیے ۳/۴۔ زیرِ بحث غزل پیکر کی ندرت، معنی آفرینی اور شور انگیزی کا اعلا نمونہ ہے۔

دیوانِ دوم

ردیف ش

(۲۱۰) (۸۲۶)

اُٹھتی ہے موج ہر یک آغوش ہی کی صورت دریا کو ہے یہ کس کا بوس و کنار خواہش خواہش=مطلوب

۲۱۰/۱ اس سے ملتے جلتے مضمون کے لیے دیکھیے ۲۰۹/۱۔ یہاں بھی حسبِ معمول میر کا تخیل سمندر کے مضمون میں نئے رنگ سے موجزن ہے۔ پھیلی ہوئی اُمڈتی لہر کے لیے آغوش کی تشبیہ خود نہایت بدیع ہے، اُس پر یہ مضمون کہ دریا کو بھی کسی سے ہم آغوش ہونے کی تمنا ہے، اور اسی وجہ سے وہ لہروں کو (جو دریا کے وجود کا ثبوت ہیں) آغوش کی طرح بلند کرتا رہتا ہے۔ یہ معشوق کے سوا کون ہوگا جس سے خود دریا کو بھی ہم آغوشی کی آرزو ہے اور جس کو اپنی طرف مائل کرنے کے لیے وہ ہر دم اپنی آغوش وا کرتا ہے۔ یہ استغراق فی المحبوب کا مضمون بھی ہے، اور معشوق کو مرکز بنا کر ہر تجربے کو معشوق ہی کے پس منظر میں محسوس کرنے اور انگیز کرنے کا بھی مضمون ہے۔ یہ معلوم کرنے کے لیے کہ جدید شاعر اس مضمون کو کس طرح برتتا ہے، محمد علوی کا شعر ملاحظہ ہو:

گل دان میں گلاب کی کلیاں مہک اُٹھیں کرسی نے اُس کو دیکھ کے آغوش وا کیا

موج اور دریا کے اشتیاق کا مضمون دیوانِ اوّل میں یوں بیان کیا ہے:

اسی دریائے خوبی کا ہے یہ شوق کہ موجیں سب کناریں ہو گئی ہیں

''خواہش'' بہ معنی ''مطلوب'' یا ''مقصود'' لغات میں نظر نہیں آیا۔ ''فرہنگِ اثر'' میں اثر صاحب نے بھی تصریح نہیں کی، حالاں کہ محاورہ موجود ہے ''مَیں نے اپنی خواہش حاصل کر لی''، یا اگر اس میں شک ہو تو میر نے استعمال کر کے دکھا ہی دیا ہے۔ مصرعِ ثانی کی نثر یوں ہوگی: ''دریا کو یہ کس کا بوس و کنار خواہش (یعنی مطلوب یا مقصود) ہے؟''

دیوانِ پنجم

ردیف ش

(۲۱۱)

(۱۶۳۸)

غصے میں ناخنوں نے مرے کی ہے کیا تلاش تلوار کا سا گھاؤ ہے جبہے کا ہر خراش

صحبت میں اس کی کیوں کے رہے مرد آدمی وہ شوخ و شنگ و بے تہ و اوباش و بدمعاش

آباد اجڑا لکھنؤ چغدوں سے اب ہوا مشکل ہے اس خرابے میں آدم کی بود و باش

۲۱۱/۱ مطلع معمولی ہے، لیکن "غصہ" ذو معنیین ہے، یعنی بہ معنی "برہمی" بھی ہے اور بہ معنی "رنج و غم" بھی۔ "تلاش" بہ معنی "کشتی" یا "جنگ" ہے۔ جلیل مانک پوری نے میر کے ایک اور شعر کی سند پر "خراش" کو محض مذکر درج کیا ہے۔ حالاں کہ واقعہ یہ ہے کہ میر کے زمانے کے بعد اسے مونث ہی باندھا گیا ہے۔ آفاق بناری نے اپنی "معین الشعرا" میں مونث درج کر کے میر کا وہی شعر حاشیے میں نقل کیا ہے جسے جلیل مانک پوری نے اپنے رسالہ "تذکیر و تانیث" میں "خراش" کی تذکیر کی سند کے لیے لکھا ہے، سودا کی ایک پوری غزل ہے جس کی ردیف ہی "کا خراش" ہے :

ماہ نو تجھ یاد ابرو میں ہے سینے کا خراش کس بسولے سے ہے کم یہ ہر مہینے کا خراش

ممکن ہے "خراش" قدیم اُردو میں محض مذکر رہا ہو۔ آج کل عرصے سے محض مونث ہے چناں چہ آفاق بناری نے ذوق کا شعر لکھا ہے :

لبریز صد نشاط برنگ ہلال عید سینے میں میرے ناخن غم کی خراش ہے

۲۱۱/۲ دوسرے مصرعے کی بندش لاجواب ہے۔ ایک بھی فعل نہیں، سب اسما ہی اسما ہیں اور بات پوری کر دی ہے۔ ایک مصرعے میں معشوق کو اتنی گالیاں شاید ہی کسی اور نے دی ہوں۔ پہلے مصرعے میں یہ بھی کنایہ ہے کہ جو لوگ ایسے معشوق کی صحبت میں رہتے ہیں وہ آدمیت کی صفت نہیں رکھتے، ممکن ہے نامرد ہوں۔ "مرد آدمی" کا فقرہ آج کل زیادہ تر طنزاً استعمال ہوتا ہے۔ اگر یہاں بھی اسے طنزیہ فرض کیا جائے تو پہلا مصرع خطابیہ اور استفہامیہ ہو جاتا ہے، کہ مرد آدمی، تم اُس کی صحبت میں کیوں کر رہے؟ "شوخ" اور "شنگ" یہاں پُر لطف ہیں، کیوں کہ دونوں کے اچھے معنی بھی ہیں اور بُرے بھی۔ "اوباش" کے ایک معنی چوں کہ "عامیانہ، پست قسم کے لوگ" بھی ہیں، اس لیے "اوباش" اور "بدمعاش" (یعنی جس کا طرز زندگی یا طرز معاش ناپسندیدہ ہو) میں بھی ایک مناسبت ہے۔ میر نے لفظ "اوباش" کو

تنہا بھی ''معشوق'' کے معنی میں استعمال کیا ہے، مثلاً :

بھیڑیں ٹلیں اس ابروے خم دار کے ہلتے لاکھوں میں اس اوباش نے تلوار چلائی (دیوان دوم)

غرض مصرع ثانی میں نری گالیاں نہیں، بل کہ در پردہ معشوق کی تعریف کے بھی کچھ پہلو ہیں۔ خوب کہا ہے۔

۲۱۱/۳ ملاحظہ ہو ۱۳۷/۲ جہاں میر اور لکھنؤ سے اُن کی ناراضگی پر مفصل گفت گو ہے، اور میں نے کاظم علی خاں کے اس نظریے کو غلط ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ شروع کے چند برسوں کے علاوہ میر نے لکھنؤ میں بڑی خوشی کے دن گزارے، اور بعد کے دیوانوں میں میر نے لکھنؤ کی شکایت پر مبنی ایک بھی شعر نہیں کہا ہے۔ مندرجہ ذیل خاصے مشہور شعر میں میر نے دلی کو ''خرابہ'' کہا ہے۔ لیکن پھر بھی اسے لکھنؤ سے بہتر قرار دیا ہے :

خرابہ دلی کا وہ چند بہتر لکھنؤ سے تھا وہیں میں کاش مرجاتا سراسیمہ نہ آتا یاں (دیوان چہارم)

شعر زیر بحث سے معلوم ہوتا ہے کہ دیوان پنجم تک آتے آتے میر کو لکھنؤ بھی خرابہ معلوم ہونے لگا تھا، اور خرابہ بھی ایسا کہ جو صرف اُلوؤں سے آباد ہے۔ ناسخ نے کان پور کی بُرائی میں کئی شعر کہے ہیں۔ اور بعض جگہ تو اُن کا غصہ کف در دہان ہونے کی منزل تک پہنچ گیا ہے :

یہ نوچ کھاتے ہیں زندوں کو کانپور کے لوگ کہ جیسے مردوں کو کھاتے ہیں زاغ گنگا میں

لیکن میر نے جس تسلسل اور تلخی سے لکھنؤ کو بُرا کہا ہے، اُس کی مثال شاید کسی اور شاعر اور کسی اور شہر کے تعلق سے نہیں ملتی۔ شعر زیر بحث میں ''آباد/اُجڑا'' کا تضاد خوب ہے، اور اس بات کا ثبوت ہے کہ اچھا شاعر صرف ونحو کو بھی استعارے کی ملازمت میں لے آتا ہے۔

دیوانِ پنجم

ردیف ع

(۲۱۲)

(۱۶۳۶)

۵۷۰ کیا جھمکا فانوس میں اپنا دکھلاتی ہے دُور سے شمع
وہ منھ تک اودھر نہیں کرتا داغ ہے اس کے غرور سے شمع

آگے اس کے فروغ نہ تھا جلتی تھی بجھی سی مجلس میں
تب تو لوگ اُٹھا لیتے تھے شتابی اس کے حضور سے شمع

جلنے کو جو آتی ہیں ستیاں میرؔ سنبھل کر جلتی ہیں
کیا بے صرفہ رات جلی بے بہرہ اپنے شعور سے شمع

۲۱۲/۱ اس بحر کے لیے ایسی زمین ایجاد کرنا، اور پھر اس میں ایسے شعر نکالنا اعجازِ سخن گوئی ہے۔ کلیات میں چار شعر ہیں۔ میں نے دل پر پتھر رکھ کر ایک شعر کم کیا ہے، ورنہ چاروں ہی شعر عمدہ ہیں۔ اس زمین میں شعر ہونا ہی مشکل تھا، اور اس قدر رنگ سکھ سے درست شعر تو شاید غالب سے بھی نہ ہو سکتے۔ غالبؔ اور میرؔ ہمارے دو شاعر ہیں جو مشکل زمینوں کو اس طرح برتتے ہیں کہ اکثر ان پر مشکل ہونے کا گمان ہی نہیں گذرتا۔ ان کے برخلاف شاہ نصیرؔ، ناسخؔ، مصحفیؔ، ذوقؔ وغیرہ کی مشکل زمینیں واضح طور پر مشکل معلوم ہوتی ہیں۔ یعنی یہ لوگ اُستادی نبھانے میں سارا زور صرف کر دیتے ہیں۔ شعر تو بن جاتا ہے، لیکن معنی کی کثرت نہیں ہوتی۔ غالبؔ اور میرؔ کا کمال یہ ہے کہ وہ اس قدر پُر معنی شعر کہتے ہیں اور اس قدر رواں شعر کہتے ہیں کہ زمین کے اشکال کی طرف ذہن منتقل نہیں ہوتا۔ معنی کا حُسن اور کلام کی روانی قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ شاہ نصیرؔ وغیرہ کے یہاں شعر کا بیشتر حُسن زمین ہی پر مبنی ہوتا ہے۔ اس لیے ان کی مشکل زمین والی غزلوں کا قاری زمین کی طرف پہلے متوجہ ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر کم لوگوں کو خیال گذرے گا کہ ''تاخیر بھی تھا، عناں گیر بھی تھا'' اور ''مہماں کیے ہوے، چراغاں کیے ہوے'' بہت ہی مشکل زمینیں ہیں۔ زیرِ بحث غزل میں قافیہ بے ڈھب ہے، اور ردیف (''سے شمع'') ایسی رکھی ہے کہ بامعنی کلام پیدا ہونا بہت ہی مشکل ہے۔

اب شعر پر غور کیجیے۔ فانوس کا کام دراصل شمع کی حفاظت کرنا ہے۔ لیکن فانوس کی بنا پر شمع صاف نظر نہیں آتی، صرف ایک روشن ہالہ دکھائی دیتا ہے۔ لہٰذا شمع کو ''دور'' کہنے کا جواز پیدا ہو گیا ہے۔ ''جھمکا'' کے معنی ''جھلک''، ''چمک'' تو ہیں ہی، لیکن خوب صورت چہرے یا خوب صورت چہرے کی جھلک کو بھی ''جھمکا'' کہتے ہیں۔ چوں کہ خوب صورت لوگوں کو شمع سے تشبیہ دیتے ہیں اس لیے ''جھمکا'' بہ معنی ''حسین چہرہ'' بہت مناسب بھی ہے۔ اب اس مصرعے کے صرف و نحو پر غور کیجیے۔ ایک طرح پڑھیے تو یہ مصرع تحقیری ہے۔ ''کیا دکھاتی ہے'' یعنی فضول دکھاتی ہے، اس کا کچھ حاصل نہیں۔ اس کا منھ

ہی نہیں جو معشوق کی موجودگی میں اپنے کو دکھائے۔ جیسے کوئی کہے، ''تم مجھے کیا بتاتے ہو، مَیں خود سب سمجھتا ہوں۔'' لہٰذا مصرعے کا مفہوم یہ ہوا کہ شمع جو فانوس کے اندر بیٹھی ہوئی اپنی چمک یا اپنا چہرہ دُور سے دکھا رہی ہے تو یہ کام بالکل فضول اور لاحاصل ہے۔ دوسری طرح پڑھیے تو مصرع استفہامی ہو جاتا ہے، یعنی آیا شمع فانوس میں چھپ کر دُور سے اپنا جلوہ دکھا رہی ہے۔ یا وہ کچھ اور کام کر رہی ہے؟ یعنی فانوس کے اندر بیٹھ کر وہ دُور سے اپنا جلوہ نہیں دکھا رہی ہے۔ اب دوسرے مصرعے میں کہتے ہیں کہ معشوق تو شمع کی طرف پیٹھ کیے بیٹھا ہے، ایک لمحے کے لیے بھی وہ شمع کی طرف رخ نہیں کرتا۔ شمع اُس کے اس برتاؤ کو غرور پر محمول کرتی ہے، اور اس وجہ سے شمع رنجیدہ ہے۔ (''داغ ہونا'' = ''رنجیدہ ہونا۔'') شمع کی مناسبت سے ''داغ'' میں دو نکتے ہیں۔ داغ کو روشن فرض کرتے ہیں، شمع بھی روشن ہے، لیکن شمع کی روشنی اس کی اپنی نہیں، بل کہ اس داغ کی بدولت ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ بجھی ہوئی شمع کا گل بھی داغ کہلاتا ہے۔ اب دونوں مصرعوں کا ربط یوں قائم ہوا کہ شمع جو فانوس کے اندر سے اپنا جھمکا دکھا رہی ہے، تو اس کی وجہ دراصل یہ ہے کہ وہ معشوق کے غرور کی وجہ سے رنجیدہ اور دل شکستہ ہے۔ لہٰذا وہ سامنے نہیں آ رہی ہے، بس فانوس میں منھ چھپائے ہوئے دُور دُور بیٹھی ہے۔ ممکن ہے شمع کے دل میں معشوق کی برابری کا خیال ہو، یا شمع کو ارمان ہو کہ معشوق سامنے آئے گا تو مَیں اپنے روشن چہرے کا مقابلہ اُس کے چہرے سے کروں گی۔ ممکن ہے شمع کے دل میں معشوق کے جمال سے لطف اندوز ہونے اور اُس کے حُسن سے اپنی آنکھیں سینکنے کی تمنا ہو۔ بہرحال، معشوق اپنے غرورِ حُسن میں اس درجہ مگن ہے کہ وہ شمع کی طرف رخ ہی نہیں کرتا۔ اس لیے شمع داغ ہے اور فانوس میں بند ہو گئی ہے۔ مگر مصرعِ اولیٰ کو استفہامیہ فرض کریں تو بھی معنی یہی نکلتے ہیں، لیکن اس فرق کے ساتھ کہ اب مصرعِ ثانی کی حیثیت مصرعِ اولیٰ کے جواب کی ہے۔ یعنی کوئی شخص پوچھتا ہے کہ شمع جو فانوس میں ہے تو کیا اس وجہ سے کہ وہ اپنا جلوہ دُور سے ہی دکھانا چاہتی ہے؟ مصرعِ ثانی میں جواب ہے کہ نہیں، اصل معاملہ یہ ہے کہ چوں کہ معشوق اُس کی طرف منھ نہیں کرتا، اس لیے شمع غم سے داغ ہے اور اس باعث اپنا منھ فانوس کے پردے میں چھپائے ہوئے ہے۔

۲۱۲/۲ مطلع کے مضمون کو اس شعر میں عجب ڈرامائی رنگ دے دیا ہے۔ متکلم کا لہجہ ایسا ہے کہ اُسے عاشق بھی فرض کر سکتے ہیں، معشوق کی محفل کا کوئی تماشائی بھی، یا پھر خود معشوق کا کوئی خادم یا حاضر باش بھی۔ الفاظ ایسے رکھے ہیں کہ ان میں معصوم استعجاب اور سادہ تحسین کا رنگ ہے۔ مبالغہ آمیز بات ہے، جو واقعہ بیان کیا ہے وہ خود مبالغے پر مبنی ہے۔ (یعنی اس بات پر کہ جو شمع ٹھیک سے لو نہیں دیتی یا بجھنے لگتی ہے اُسے مجلس سے ہٹا کر اُس کی جگہ دوسری شمع رکھ دی جاتی ہے۔) لیکن متکلم کا لہجہ اتنا سادہ ہے کہ مبالغے کا گمان نہیں ہوتا، بل کہ محسوس ہوتا ہے کہ متکلم کو واقعی اس بات کا یقین ہے کہ معشوق کے سامنے سے شمع کو جو بار بار اُٹھا لیا جاتا تھا وہ اسی وجہ سے تھا کہ معشوق کے روئے روشن کے آگے شمع کا چراغ جل نہ پاتا تھا، وہ ''بجھی سی'' جلتی تھی، اس لیے اُس کا اُٹھا لیا جانا ضروری اور فطری ہی تھا۔ ''بجھی سی جلتی تھی'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) اس کی روشنی کم معلوم ہوتی تھی۔ (۲) وہ ٹھیک سے جل نہ پاتی تھی، دھواں دے رہی تھی۔ یا لگتا تھا اب بجھنے والی ہے۔ شعر کی محاکات غضب کی ہے، اور محاکات سے مراد محض تصویر کشی نہیں، بل کہ کسی صورتِ حال کو اس طرح بیان کرنا کہ متکلم کا نقطۂ نظر قاری کے نقطۂ نظر پر حاوی ہو جائے، یعنی قاری وہی دیکھے جو متکلم نے دیکھا ہے۔

۲۱۲/۳ کیا بہ لحاظ مضمون، کیا بہ لحاظ اُسلوب، اس شعر کا جواب پوری شاعری میں نہ ملے گا۔ لفظ ''ستیاں'' ہی اس قدر غیر متوقع اور تازہ ہے کہ درجنوں غزلیں اس پر نثار ہو سکتی ہیں۔ پھر ''سنبھل کر جلتی ہیں'' کی ندرت دیکھیے۔ مراد ہے۔ ''طمانیت خاطر سے جلتی ہیں'' یا ''رک رک کر جلتی ہیں'' یا ''سوچ سمجھ کر جلتی ہیں''۔ لفظ ''سنبھلنا'' میں یہ سارے اشارے مضمر ہیں، ایسا لفظ تلاش کر لینا روزمرہ پر غیر معمولی مہارت کی دلیل ہے، ستی ہونے والی عورتوں کو عرفانِ ذات اور آگاہی وجود حاصل ہے۔ معشوق کے بغیر وہ اپنے وجود کو نامکمل یا فضول سمجھتی ہیں، اس لیے جب معشوق جلایا جاتا ہے تو وہ خود کو بھی جلا لیتی ہیں۔ ان کا یہ جلنا سوچ سمجھ کر اور بلا آنسو بہائے اور آہستہ آہستہ ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف شمع کو دیکھو، اُسے اپنا شعور نہیں۔ جلتی وہ بھی ہے، لیکن وہ آنسو بہاتی جلتی ہے، اس کو معلوم نہیں مَیں کیوں جلائی جا رہی ہوں۔ اُس کا جلنا کسی کام کا نہیں۔ شمع اپنے شعور سے بے بہرہ اس وجہ سے ہے کہ معشوق سامنے ہے پھر بھی وہ جلتی ہے۔ یا پھر اس وجہ سے کہ وہ جلنے پر مجبور تو ہے، لیکن اُسے یہ معلوم نہیں کہ مَیں کس لیے جل رہی ہوں، روشنی پھیلانے کے لیے، یا معشوق سے مقابلہ کرنے کے لیے، یا معشوق کے سامنے اپنی عاجزی کے اظہار کے لیے، شمع کا جلنا محض مشینی فعل ہے۔ ستیاں جان بوجھ کر جلنا اختیار کرتی ہیں۔ یعنی صرف جان دینا کوئی اہم بات نہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ اپنے وجود سے آگاہی ہو، اور اس آگاہی کے ساتھ موت کو اختیار کیا جائے۔ جو شخص شعورِ ذات کے بغیر موت کو بھی قبول نہ کرتا ہو اُس کے بارے میں یہ کہنا کہ میرؔ کی شخصیت میں انفعالیت تھی، میرؔ کے کلام سے ایک معصوم بے خبری کے سوا کچھ نہیں۔ صوفیانہ نقطۂ نظر سے دیکھیے تو اس شعر میں انسانِ کامل کی مکمل تعریف ہے۔ انسانِ کامل کو بھی موت آتی ہے، لیکن وہ موت اُس کے شعورِ وجود کا نتیجہ ہوتی ہے، یعنی جب اُسے اپنی ہستی کا عرفان حاصل ہو جائے تب ہی وہ ہستی مطلق کی طرف رجوع کرتا ہے۔ جب اپنا عرفان حاصل ہو تو پتہ لگے کہ مَیں کیا نہیں ہوں؟ اور جب یہ معلوم ہو جائے کہ مَیں کیا نہیں ہوں تو پھر مَیں وہ بننے کی کوشش کروں جو مَیں نہیں ہوں اور اس طرح اپنی ہستی کو مکمل کرنے کی سعی کروں۔ انسانِ خاکی کی تکمیل اسی میں ہے کہ وہ فنا ہو جائے، یعنی وجودِ ظاہری کی حد بندیوں کے پار نکل جائے، لہٰذا جب پورے شعورِ ذات کے ساتھ فنا کو اختیار کرتے ہیں تو تکمیل حاصل ہوتی ہے، اور جب محض مشینی طور پر، بے شعوری میں جان دے دیتے ہیں تو وہ بے صرفہ یعنی بے فائدہ موت ہوتی ہے۔ مولانا روم نے مثنوی کے دفتر ششم میں اس نکتے کو یوں واضح کیا ہے:

جاں بسے کندی و اندر پردہ ای ... زانکہ مردن اصل بد ناوردہ ای
تانہ میری نیست جاں کندن تمام ... بے کمال نردباں نائی بہ بام
چوں نہ مردی گشت جاں کندن دراز ... مات شو در صبح اے شمع طراز
نے چناں مرگے کہ در گورے روی ... مرگ تبدیلی کہ در نورے شوی
پس قیامت شو قیامت را ببیں ... دیدن ہر چیز را شرط است ایں
تانہ گردی او نہ دانی اش تمام ... خواہ آں انوار باشد یا ظلام

عقل گردی عقل را دانی کمال عشق گردی عشق را بینی جمال

(تو نے بہت جان کھپائی لیکن تو پردے میں ہے، کیوں کہ مرنا اصل تھا، اور وہ تو نے حاصل نہ کیا۔ جب تک تو مر نہ جائے جان کھپانا مکمل نہیں ہے۔ سیڑھی کے مکمل ہوئے بغیر تو کوٹھے پر نہیں جا سکتا۔ جب تو نہ مرا تو جان کھپانا دراز ہو گیا۔ صبح کے وقت جان دے دے، اے طراز کی (خوب صورت) شمع۔ (لیکن) ایسی موت نہیں کہ تو قبر میں چلا جائے، بل کہ تبدیلی کی موت کو تو نور میں پہنچ جائے۔ تو قیامت بن جا، قیامت دیکھ لے، ہر چیز کے دیکھنے کی شرط یہ ہے کہ جب تک تو وہ چیز خود نہ بن جائے گا، اُس کو پورا نہ سمجھ پائے گا، خواہ وہ نور ہو، خواہ تاریکی۔ تو عقل بن جائے تو عقل کو کاملاً جان لے گا۔ تو عشق بن جائے تو عشق کا حُسن دیکھ لے گا۔) (بعض تغیرات کے ساتھ یہ ترجمہ قاضی سجاد حسین کا ہے۔)

لہٰذا ستی جب جان دیتی ہے تو اس شعور کے ساتھ کہ وہ مر نہیں رہی ہے، بل کہ اپنے مطلوب میں تبدیل ہو رہی ہے، یعنی مطلوب عدم میں ہے تو میں بھی عدم میں ہوں۔ (بہ قول مولانا روم، ایسی موت نہیں کہ تو قبر میں چلا جائے، بل کہ ایسی موت کہ تو عالم نور میں پہنچ جائے۔) مجلس کو روشن کرنے والی شمع ان نکات سے بے خبر ہے، اس لیے اُس کا مرنا بے حاصل ہے، بل کہ وہ مرتی بھی نہیں، بصرف جلتی رہتی ہے، اپنے شعور سے بے بہرہ۔

''ستی'' لفظ مصحفی نے ایک دو بار استعمال کیا ہے، لیکن ''ستیاں'' بہ معنی ''وہ عورتیں جو ستی ہوتی ہیں''، اور ہی عالم رکھتا ہے۔ مصحفی کے یہاں ایک جگہ ''ستیاں'' بروزن فاعلن ہے، لیکن مضمون بہت معمولی ہے:

کوئی ہندوستاں میں کم کسی کی داد کو پہنچا موے لاکھوں ہی عاشق اور ہزاروں ستیاں جلیاں

مصحفی کے شعر کی مضبوطی اُس کی شور انگیزی ہے تو میر کا شعر شور انگیزی کی معراج ہے۔ ستی کی کثرت اور کیفیت اس پر مستزاد۔ میر کا شعر اعجاز سخن گوئی کا نمونہ ہے۔

دیوانِ پنجم

ردیف غ

(۲۱۳)

(۱۶۵۰)

کیا کہیے میاں اب کی جنوں میں سینہ اپنا یک سرداغ
ہاتھ گلوں سے گلدستے ہیں شمع نمط ہے سر پر داغ

داغ جلائے فلک نے بدن پر سروچراغاں ہم کو کیا
کہاں کہاں اب مرہم رکھیں جسم ہوا ہے سراسر داغ

۵۷۵ صحبت در گیر آگے اس کے پہر گھڑی ساعت نہ ہوئی
جب آئے ہیں گھر سے اس کے تب آئے ہیں اکثر داغ

در گیر ہونا = موافق ہونا

جلتی چھاتی پہ سنگ زنی کی سختی ایام سے میر
گرمی سے میری آتش دل کی سارے ہوئے دے پتھر داغ

۲۱۳/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن مصرع اولیٰ کے دوسرے ٹکڑے میں فعل کے حذف سے کلام میں زور پیدا ہو گیا ہے۔ یعنی ''اپنا سینہ یک سرداغ ہے'' کہنے میں وہ بات نہیں جو ''اپنا سینہ یک سرداغ'' میں ہے۔ مثلاً یہ بیان بہتر ہے: ''میں اپنا حال کیا کہوں، سینہ فگار، گریباں تار تار۔'' اور یہ بیان کم زور ہے۔ ''میں اپنا حال کیا کہوں، سینہ فگار ہے، گریباں تار تار ہے۔'' میر اور غالب دونوں کو فعل کے حذف میں خاص درک تھا۔ میرا خیال ہے یہ خصوصیت فارسی اور پراکرت میں مشترک ہے۔ دوسرے مصرعے میں شمع کی طرح سر پر داغ ہونا، سروچراغاں کی یاد دلاتا ہے۔ اگلے شعر میں اس کا ذکر بھی ہے۔ داغوں کے باعث ہاتھوں کو گلدستہ سے تشبیہ دینے کے لیے ملاحظہ ہو۔ ۶/۳۔

۲۱۳/۲ ''داغ سوختن'' بہ معنی ''داغ پیدا کرنا'' یا ''داغنا'' فارسی میں بھی ہے اور انگریزی میں بھی To burn a scar on something کا محاورہ ہے۔ میر نے فارسی سے ترجمہ کیا لیکن افسوس کہ یہ خوب صورت محاورہ عام نہ ہوا۔ ''آصفیہ'' اور پلیٹس میں اس کا ذکر نہیں۔

جناب عبدالرشید نے رستمی بیجاپوری کی مثنوی ''خاور نامہ'' (۱۶۴۰) کا ایک شعر نقل کیا ہے، جس میں ''داغ جلانا'' استعمال ہوا ہے۔ اگرچہ مجھے اس کی قرأت مشکوک لگتی ہے لیکن یہ امکان پھر بھی ہے کہ ''داغ جلانا'' کا محاورہ دکن میں ہو اور میر نے اُسے وہاں سے لیا ہو۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ میر کے یہاں ایسے متعدد استعمالات ہیں جو دکن میں بھی ہیں۔ ''داغ جلانا'' بہر حال نامانوس ہے اور عام نہ ہو سکا۔

''سروچراغاں'' ایک طرح کی آتش بازی بھی ہوتی ہے اور لکڑی یا چاندی کا درخت نما فریم بھی جس میں چراغ

لگائے جاتے ہیں۔ لیکن "چراغاں ہم کو کیا" کا فقرہ "چراغاں کردن" کی طرف بھی ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ قدیم ایران میں سزا کا ایک طریقہ تھا کہ مجرم کے سر میں جگہ جگہ سوراخ کر کے ان سوراخوں میں روشن شمعیں کھونس دیتے تھے۔ اس بہیمانہ سزا کو "چراغاں کردن" کے شاعرانہ نام سے تعبیر کرتے تھے۔ اس طرح پورے مصرعے میں درد اور دہشت کی فضا قائم ہو گئی ہے۔ دوسرا مصرع اس کے برابر زوردار نہیں ہے اور نسبتی تھانیسری کے ایک مشہور شعر سے براہ راست مستعار ہے:

یک دل و خیل آرزو دل بہ چہ مدعا نہم تن ہمہ داغ داغ شد پنبہ کجا کجا نہم

(ایک دل اور آرزوؤں کا ایک جم غفیر، اب میں دل کو کس مدعا پر لگاؤں؟ جسم داغ داغ ہو گیا، روئی کا پھاہا کہاں کہاں رکھوں؟)

نسبتی کا مصرع اولیٰ بہت عمدہ ہے، اس کے برعکس میر کا مصرع اولیٰ زبردست اور پر کیفیت اور پر معنی ہے۔ لہٰذا اگرچہ مصرع ثانی میر نے نسبتی سے مستعار لیا ہے، لیکن ان کا مکمل شعر نسبتی کے مکمل شعر سے بہتر ہے۔

۲۱۳/۳ "درگیر شدن" اور "درگرفتن" بھی فارسی کے محاورے ہیں، بہ معنی "موافق ہونا"، "راس آنا"۔ میر کا یہ ترجمہ بھی مروج نہ ہوا، کیوں کہ لغات میں اس کا ذکر نہیں۔ اس شعر کا وزن بھی میر کے عام نمونے کے مطابق نہیں ہے اور ایک حساب سے اس شعر کو خارج از بحر کہا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں مفصل بحث کے لیے ملاحظہ ہو ۲۰۵/۱۔ جہاں تک شعر کے مفہوم کا تعلق ہے، پہلی بات یہ ہے کہ دونوں مصرعوں میں دو الگ الگ باتیں کہی گئی ہیں۔ پہلے مصرعے میں کہا ہے کہ جب بھی وہ آیا بھی ("آتے اس کے") تو اس کی صحبت ایک پہر، ایک گھڑی، بل کہ ایک ساعت بھی ہمیں موافق نہ آئی۔ یعنی اس نے کوئی نہ کوئی سخت بات کہہ دی، کوئی حرکت ایسی کی جس سے دل بجائے خوش ہونے کے افسردہ ہوا۔ دوسرے مصرعے میں کہتے ہیں کہ جب کبھی ہم اُس کے گھر ہو کر آئے تو اکثر داغ ہی ہو کر (یعنی رنجیدہ ہو کر) آئے۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ جب اُس کے گھر سے ہمیں کچھ تحفے میں آیا تو اکثر داغ ہی داغ آئے۔ "پہر، گھڑی، ساعت" میں محض تکرار تاکیدی نہیں ہے، بل کہ ان کے الگ الگ معنی ہیں۔ "پہر" دن کے آٹھویں حصے کو کہتے ہیں۔ یعنی ایک پہر تین گھنٹے کا ہوتا ہے۔ "گھڑی" کے تین معنی ہیں۔ (۱) پہر کا آٹھواں حصہ، یعنی ساڑھے بائیس منٹ (۲) ایک گھنٹہ (۳) بہت مختصر مدت، مثلاً: ایک لمحہ۔ اسی طرح "ساعت" کے بھی دو معنی ہیں (۱) بہت کم عرصہ، مثلاً: ایک لحظہ (۲) ایک گھنٹہ۔ اس طرح کا مضمون، کہ معشوق سے رسم و راہ ہے، اس تک ہماری رسائی ہے۔ لیکن اس سے نبھتی نہیں، میر کا خاص مضمون ہے۔ بعد کے شعرا کے یہاں تو یہ تقریباً معدوم ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔ دوسرے مصرعے کے ایک مفہوم پر مبنی مضمون کو اور جگہ بھی کہا ہے، لیکن اس لطف کے ساتھ نہیں:

جی جل گیا تقرب اغیار دیکھ کر ہم اس گلی میں جب گئے تب واں سے لائے داغ (دیوان دوم)

جل گئے دیکھ گرمی اغیار آئے اس کوچے سے تو آئے داغ (دیوان چہارم)

۲۱۳/۴ اس شعر کا خاص حُسن اس بات میں ہے کہ اس میں بہت سی باتیں بڑی کفایت سے کہہ دی گئی ہیں اور سب باتوں کو دلیل کے ذریعہ مربوط کیا ہے۔ (۱) سینہ آتش عشق سے جل رہا تھا۔ (۲) یہ آتش بہت تیز تھی۔ (۳) زمانہ مجھ پر سخت اور

تنگ ہو گیا۔ (۴) زمانے کی سختی اور تنگیِ عشق کے باعث بھی ہو سکتی ہے اور خارجی حالت کی بنا پر بھی ہو سکتی ہے۔ (۵) میں نے سخت زمانہ سے تنگ آ کر سینے پر پتھر پیٹے، یعنی احتجاج کے طور پر، یا وحشت کی بنا پر یا سینے کو تباہ کرنے اور خودکشی کرنے کی غرض سے سینے کو پتھروں سے کوٹا۔ (۶) سینے میں آگ اس قدر شدید تھی کہ پتھر جو سینے پر پڑے وہ جل کر داغ ہو گئے یا (۷) سینے پر چپک کر رہ گئے اور اب داغ کی طرح معلوم ہوتے ہیں۔ ''سختیِ ایام'' اور ''سنگ زنی'' میں ضلع کا لطف ہے۔ ''داغ ہوئے'' کے معنی ''رنجیدہ ہوئے''؛ ''آزردہ ہوئے'' لیے جائیں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ پتھر آئے تو اس لیے تھے کہ میرے سینے کو فگار کریں، لیکن میری آتشِ دل کی گرمی نے خود ان پتھروں کو تکلیف پہنچائی، اور وہ آزردہ ہوئے۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ پتھر لگنے سے جو نشان پیدا ہوتا ہے اُس کو ''داغِ سنگ'' کہتے ہیں، اور داغ کو یاقوت (یعنی سرخ رنگ کے پتھر) سے بھی تشبیہ دیتے ہیں۔ غرض کہ میرؔ نے تمام الفاظ کے امکانات کو روشن کر دیا ہے۔

دیوانِ دوم

ردیف ق

(۲۱۴) (۱۱۵۸۔۸۳۷)

کیا کہوں تم سے مَیں کہ کیا ہے عشق ۔۔۔ جان کا روگ ہے بلا ہے عشق

عشق ہی عشق ہے جہاں دیکھو ۔۔۔ سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق

عشق معشوق عشق عاشق ہے ۔۔۔ یعنی اپنا ہی مبتلا ہے عشق

۵۸۰ عشق ہے طرز و طور عشق کے تئیں ۔۔۔ کہیں بندہ کہیں خدا ہے عشق (عشق ہے=آخر ہے)

دل کش ایسا کہاں ہے دشمن جاں ۔۔۔ مدعی ہے پہ مدعا ہے عشق (مدعی=دشمن)

دل لگا ہو تو جی جہاں سے اٹھا ۔۔۔ موت کا نام پیار کا ہے عشق

عشق ہے عشق کرنے والوں کو ۔۔۔ کیسا کیسا بہم کیا ہے عشق (عشق ہے=آخر ہے)

۲۱۴/۱ عشق کی ردیف میں میر نے دیوانِ ششم کے سوا ہر دیوان میں غزل کہی ہے۔ دیوانِ اوّل میں جو غزل ہے وہ اسی بحر میں ہے جس میں زیرِ بحث غزل ہے، لیکن اس میں صرف دو شعر ہیں۔ دیوانِ چہارم و پنجم میں عشق کی ردیف کے اشعار سب سے زیادہ شان دار ہیں۔ ممکن ہے ماہرینِ نفسیات کی نظر میں اس تدریج کی کوئی خاص اہمیت ہو۔ مَیں تو یہی کہہ سکتا ہوں کہ ان دواوین کی ترتیب کے وقت میر کی عمر بالترتیب بہتر اور چھہتر سال تھی، اور اس عمر میں عشق کے مضمون کا یہ ولولہ اور جوش کسی روحانی انکشاف کا نتیجہ ہو سکتا ہے۔ زیرِ بحث غزل میں مطلع برائے بیت ہے، لیکن مصرع ثانی میں دو مختلف چیزوں (ایک جسمانی اور ایک مافوق الفطرت) کو خوب جمع کیا ہے۔

۲۱۴/۲ یہ شعر کئی مفہوم رکھتا ہے۔ قرآن میں مذکور ہے کہ تمام چیزیں اللہ کی تسبیح کرتی ہیں۔ اس پس منظر میں دیکھیے تو یہ شعر عارفانہ اور تحمیدی ہے۔ اگر ''عشق'' کو صوفیانہ اصطلاح کے پس منظر میں رکھیں تو یہ شعر صوفیانہ اور درویشانہ ہو جاتا ہے۔ صوفیانہ اصطلاح سے میری مراد ہے ''عشق'' کا وہ تصور جس کی رو سے تمام چیزوں کی حرکت اور اُن کے وجود کا باعث عشق ہے۔ جیسا کہ غالب نے کہا ہے:

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے ۔۔۔ پرتو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے

تیسرا مفہوم یہ ہے کہ اس شعر کا متکلم کوئی عارف یا خدا رسیدہ شخص نہیں، بل کہ ایک عام عاشق ہے۔ عشق کے غلبے کے باعث اسے دنیا کی ہر چیز میں عشق ہی عشق نظر آتا ہے، یا اسے محسوس ہوتا ہے کہ کائنات کے جو بھی مظاہر ہیں وہ سب کسی نہ کسی کے عاشق یا معشوق ہیں۔ ایوتشنکو (Evtushenko) نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جب مجھے کوئی ایسا شخص

ملتا ہے جسے مَیں ناپسند کرتا ہوں، یعنی جب میری ملاقات کسی ایسے شخص سے ہوتی ہے جو مجھے پسند نہیں آتا، تو اپنی ناپسندیدگی کو روکنے کے لیے مَیں فوراً یہ خیال کرتا ہوں کہ ممکن ہے یہ شخص بھی کسی کا محبوب ہو، اور اگر وہ کسی کا محبوب ہوگا تو اس کے محبّ کو اس شخص میں کچھ خوبیاں تو نظر آتی ہوں گے۔ میر کے شعر میں عاشق متکلم کو بھی ہر جگہ، ہر چیز عشق کے جذبے سے متاثر نظر آئے تو کیا عجب ہے۔ سادہ بیانی اور اس قدر معنوی امکانات کے ساتھ، یہ میر کا خاص رنگ ہے۔ اس مضمون کو اور جگہ بھی کہا ہے:

یارب کوئی تو واسطہ سرگشتگی کا ہے — یک عشق بھر رہا ہے تمام آسمان میں (دیوانِ اوّل)

عشق سے جا نہیں کوئی خالی — دل سے لے عرش تک بھرا ہے عشق (دیوانِ سوم)

دیوانِ اوّل کے شعر میں مصرع اولیٰ کا استعجابیہ اور استفہامی انداز بہت خوب ہے۔ ''سرگشتگی'' کے واسطے کا ذکر کرنا اس پر مستزاد ہے۔ دیوانِ سوم کے شعر میں مکاشفاتی رنگ ہے، لیکن شعر زیرِ بحث جیسا زور نہیں، کیوں کہ اس کا مصرع اولیٰ استعجاب اور مشاہدہ دونوں کی کیفیت رکھتا ہے۔ ملاحظہ ہو $\frac{۲۱۷}{۲}$ اور $\frac{۲۱۵}{۱}$۔

$\frac{۲۱۴}{۳}$ ارسطو نے اپنے فلسفۂ علم میں بیان کیا ہے کہ اشیا کے بارے میں علم اُسی وقت حاصل ہو سکتا ہے جب ہم اُن کے جوہر (Essence) کو جان لیں، یہاں تک تو ارسطو اور افلاطون کم و بیش ہم خیال ہیں۔ لیکن ارسطو اس کے آگے جا کر کہتا ہے کہ جب اشیا کے جوہر کو جان لیا جائے تو جانی ہوئی شے اور جاننے والے وجود میں وحدت پیدا ہو جاتی ہے۔ ممکن ہے میر کا شعر اسی خیال کا پرتو ہو۔ اسلامی حکما نے یونانی مابعد الطبیعیات سے بہت کچھ مستعار لیا تھا۔ لہٰذا ہو سکتا ہے کہ یہ تصور، جو بہ ظاہر صوفیانہ معلوم ہوتا ہے، اصلاً یونانی ہو۔ اگر یہ بات تسلیم نہ بھی کی جائے تو بھی شعر کا یہ مفہوم اپنی جگہ برقرار رہتا ہے کہ انسانی وجود کا جوہر عشق ہے۔ اور جب عاشق نے اس بات کو سمجھ لیا تو اُس نے یہ بھی جان لیا کہ وہ اور معشوق دونوں ایک ہیں۔ کیوں کہ معشوق کے وجود کا بھی جوہر عشق ہے۔ اور اپنی ہستی کو عشق کا مرہون جان لینے کے باعث عاشق اور عشق، دونوں ایک ہو ہی چکے ہیں۔ لہٰذا عاشق و معشوق بھی دونوں ایک ہیں، یعنی مصرعے کی نثر یوں ہوگی: ''عاشق عشق ہے اور معشوق ہے۔'' لیکن مصرعے کی نثر ایک اور طرح بھی ہو سکتی ہے۔ یعنی ''عشق معشوق ہے اور عشق عاشق ہے۔'' اب مراد یہ ہوئی کہ عشق کیا ہے؟ معشوق ہے۔ اور عاشق کیا ہے؟ وہ بھی عشق ہے۔ یعنی اگر عشق نہ ہو تو عاشق اور معشوق کے مابین وہ ربط نہ پیدا ہو جس کی بنا پر ایک شخص عاشق اور ایک شخص معشوق ہوتا ہے۔ اگر ''عشق'' اور ''معشوق'' اور پھر ''عشق'' اور ''عاشق'' مابین اضافت فرض کی جائے تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ معشوق سے عشق کرنا دراصل عاشق سے عشق کرنا ہے۔ اس معنی میں کہ معشوق کی ہستی سے عاشق کی ہستی اس طرح واصل ہو گئی ہے کہ ایک کو چاہنا دوسرے کو چاہنے کے برابر ہے۔ یا پھر اس معنی میں کہ معشوق جب اچھا لگتا ہے تو اُس کے چاہنے والے بھی اچھے لگتے ہیں، جیسا کہ فیض کے شعر میں ہے، مگر بڑے کم زور انداز میں:

اک نظر تم مرا منظور نظر تو دیکھو — وہ تو وہ ہے تمھیں ہو جائے گی الفت مجھ سے

اس شعر میں یہ نکتہ بھی ملحوظ رہے کہ اگر عشق خود ہی معشوق ہے تو کسی غیر شخص کا معشوق ہونا ضروری نہیں۔ معشوق کا وجود منحصر ہے عاشق پر، اور اگر عشق خود ہی معشوق ہے تو عاشق کا رتبہ معشوق سے سوا ٹھہرتا ہے، یعنی ایسے معشوق سے

جو غیر عاشق ہو، کیوں کہ عشق کو اس کی ضرورت نہیں۔

۲۱۴/۴ معشوق کی ایک صفت جمال ہے۔ اللہ تعالیٰ کی بھی صفت جمال ہے۔ کہا گیا ہے کہ اللہ جمیل ہے اور جمال سے محبت رکھتا ہے۔ چوں کہ بعض صوفیوں کے نزدیک اللہ کی صفات اور ذات میں کوئی فرق نہیں، اس لیے "اللہ جمال سے محبت رکھتا ہے" سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ اللہ کو خود اپنے سے محبت ہے۔ اس طرح عشق بھی اللہ کی صفت ہوئی۔ لہٰذا عشق کہیں بندے کی شکل میں نمودار ہوتا ہے تو کہیں خدا کی شکل میں نظر آتا ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ کہیں تو عشق اس قدر بے چارہ اور حقیر معلوم ہوتا ہے گویا وہ بندہ ہے، اور کہیں وہ اس قدر باوقار اور متکبر ہوتا ہے گویا وہ خدا ہو۔ یا کہیں تو عشق بالکل صید زبوں کی طرح ہوتا ہے۔ اور درماندہ حال لوگوں کے یہاں گھر بناتا ہے، اور کبھی ایسا لگتا ہے کہ تمام کائنات کا اُصول عشق ہی ہے۔

۲۱۴/۵ فارسی میں "مدعی" دشمن کے معنی نہیں دیتا۔ میر نے اُردو محاورے کا فائدہ اُٹھا کر "مدعی" اور "مدعا" کی لطیف رعایت پیدا کر دی ہے۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ "مدعی" کو الف مقصورہ سے لکھ کر "مدعیٰ" کا لفظ حاصل کریں تو معنی ہوں گے "دعوا کیا ہوا۔" (اسی سے اُردو کا لفظ 'مدعیٰ علیہ' بنا ہے، جسے اب عام طور پر "مدعا علیہ" لکھتے ہیں۔) لہٰذا "مدعی" بہ معنی "دعوا کرنے والا" اور "مدعیٰ" بہ معنی "دعوا کیا ہوا" اور "مدعا" بہ معنی "دعوا کی ہوئی چیز"، ان سب تلازمات کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے۔ مصرع اولیٰ کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) دشمنِ جاں (معشوق) ایسا دل کش کہاں ہے؟ (۲) ایسا دل کش دشمنِ جاں (معشوق) کہاں ہے؟ "کہاں" کے بھی دو معنی ہیں، یعنی "کس جگہ ہے" اور "نہیں ہے۔"

۲۱۴/۶ "دل لگا ہو" کے ساتھ "جی جہاں سے اُٹھا" بہت خوب ہے۔ اور یہ نکتہ بھی ہے کہ "جی جہاں سے اُٹھا" امر یہ اور تاکیدی بھی ہے (جی کو، جہاں سے اُٹھا لو) اور تہدیدی بھی (بس اب جی جہاں سے اُٹھنے ہی والا ہے، یا اب جی کو جہاں سے اُٹھا ہی سمجھو۔) دوسرا مصرع تو غضب کا مضمون رکھتا ہے، کہ جب موت کو پیار سے بلاتے یا پکارتے ہیں تو اُسے "عشق" کہتے ہیں۔ "پیار" اور "عشق" میں ایہام تناسب تو ہے ہی، لیکن یہ بھی غور کیجیے کہ محاورہ ہے "کسی کو پیار سے بلانا" یا "کسی کو پیار سے پکارنا۔" لہٰذا جب آپ نے "عشق" کہا تو گویا موت کو پیار سے بلایا۔ لہٰذا یہ نکتہ تو اپنی جگہ پر ہے کہ لفظ "عشق" دراصل "موت" کے لیے ایک طرح کی euphemism ہے، (یعنی جب کسی بُری چیز کا ذکر کرنا ہوتا ہے تو اُس کے لیے کوئی اچھا، یا کم سے کم تکلیف دہ لفظ استعمال کرتے ہیں، جیسے "سانپ" کو "رسی" کہتے ہیں۔) دوسرا نکتہ یہ ہے کہ جسے موت سے پیار ہوتا ہے، وہ "عشق، عشق" کرتا ہے۔ اور تیسرا نکتہ یہ ہے کہ جب آپ کسی کو پیار سے بلائیں گے تو اغلب ہے کہ وہ متوجہ بھی ہوگا۔ خوب شعر کہا ہے۔ (یہ شعر اور اگلا شعر دیوانِ سوم کے ہیں۔)

۲۱۴/۷ کیسا کیسا عشق، یعنی کس کس حال میں اور کس کس رنگ میں عشق۔ "بہم کیا" کا فقرہ بہت دل چسپ ہے، کیوں کہ اس میں یہ اشارہ ملتا ہے کہ عشق کرنے والوں نے ڈھونڈ ڈھونڈ کر طرح طرح کے انداز عشق جمع کیے ہیں۔ گویا عشق ہیرے موتی کی طرح کی چیز ہے جسے لوگ ڈھونڈ ڈھونڈ کر حاصل کرتے اور بڑے ذوق و شوق سے جمع کرتے ہیں۔ "کیسا کیسا" کا مفہوم عشق کے حال کے علاوہ اُس کے مستقبل کا بھی حکم رکھ سکتا ہے۔ یعنی وہ عشق جو جان لے کر چھوڑے۔ وہ عشق جو دیوانہ کردے، وہ عشق جو دنیا ترک کرائے، وغیرہ۔ اس پوری غزل پر قال سے زیادہ حال کی کیفیت ہے، لہجے میں اس قدر تواجد (ecstasy) مولانا روم کی مثنوی کے بعض اشعار اور اُن کی بعض رباعیات کے سوا مجھے کہیں نہیں ملی۔ پوری غزل نہایت شور انگیز ہے۔

دیوانِ چہارم

ردیف ق

(۲۱۵) (۱۴۱۷)

لوگ بہت پوچھا کرتے ہیں کیا کہیے میاں کیا ہے عشق کچھ کہتے ہیں سرِ الٰہی کچھ کہتے ہیں خدا ہے عشق

۵۸۵ عشق کی شان اکثر ہے ارفع لیکن شانیں عجائب ہیں گہ ساری ہے دماغ و دل میں گاہے سب سے جدا ہے عشق

شان=عظمت، حالت، کام
ساری=رواں دواں

میر خلاف مزاج محبت موجب تلخی کشیدن ہے یار موافق مل جاوے تو لطف ہے چاہ مزا ہے عشق

۲۱۵/۱ "میاں" کو بروزن "فع" یعنی بروزن "جاں" پڑھا جائے تو بہتر ہے۔ میر نے اس لفظ کو زیادہ تر بروزن "جاں" ہی باندھا ہے، اور کم سے کم مصحفی کے زمانے تک یہی تلفظ مرجح تھا۔ مصحفی نے تو اسے مصرعے کے شروع میں بھی، یعنی صدر میں بھی باندھا ہے:

میاں مصحفی کیا خاک لگے دلی میں اب دل یہ بستی گئی کچھ اجڑ ایسی کہ نہ پوچھو

شعر میں بہ ظاہر کوئی خاص بات نہیں ہے، لیکن "میاں" کے تخاطب نے ایک نیا پہلو پیدا کر دیا ہے۔ "میاں" چوں کہ معشوق کے لیے بھی آتا ہے، مثلاً مصحفی ہی کا شعر ہے:

نام پایا ہے زمانے میں میاں بے وفائی ہی وفا نے تیری

لہٰذا مفہوم کا ایک قرینہ یہ ہوا کہ خود معشوق نے پوچھا کہ بھائی یہ عشق کیا ہوتا ہے؟ اُس کے جواب میں یہ شعر کہا گیا ہے۔ "خدا ہے عشق" کے بھی تین معنی ہیں۔ (۱) عشق ہمارا خدا ہے، یا ہمارے لیے خدا کے برابر ہے۔ (۲) خدا عشق ہے، یعنی خدا کی ہستی مجسم عشق ہے۔ (۳) اور کوئی خدا نہیں ہے، عشق ہی خدا ہے۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ خود کوئی جواب نہیں دیا ہے۔ شعر کا آغاز اس بیان سے کیا ہے کہ لوگ بہت پوچھتے ہیں کہ عشق کیا ہے؟ پھر اس سوال کے جواب میں دوسرے لوگوں ہی کے بیانات نقل کر دیے ہیں، لیکن تاثر یہ دیا ہے کہ جواب دے رہے ہیں۔ کلام (discourse) کا یہ انداز میر کے علاوہ کم شعرا کو نصیب ہوا۔ ملاحظہ ہو ۲۱۴/۲ اور ۲۱۷/۲۔

۲۱۵/۲ "اکثر" کے معنی اُردو میں "زیادہ تر" کے ہیں۔ مثلاً "اکثر لوگوں نے سمندر نہیں دیکھا ہے۔" یا "گاڑی اکثر دیر سے آتی ہے۔" لیکن اپنے اصل مفہوم میں یہ محض زیادتی یعنی کثرت کا حکم رکھتا ہے، کیوں کہ یہ "کثیر" کی تفصیل ہے۔ لہٰذا

مصرع اولیٰ کے پہلے ٹکڑے کے معنی ہوئے "عشق کی عظمت و شوکت مقدار اور تعداد کے اعتبار سے بے حد کثیر ہے۔" "ارفع" چوں کہ "رفیع" کی تفضیل ہے، لہٰذا عشق کی شان بے حد کثیر ہونے کے ساتھ ساتھ بے انتہا و بے حد بلند بھی ہے۔ یہاں "شان" بہ معنی "حالت" یا "کام" بھی ہو سکتا ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ عشق کی عظمت و شوکت اکثر یا زیادہ تر بے حد بلند ہوتی ہے۔ دوسرے ٹکڑے میں "شان" محض "حالت" کے معنی میں ہے۔ "عجائب" کا لفظ بہت ہی خوب ہے۔ کیوں کہ اُردو محاورے کی رو سے اس میں طلسمات اور محیر العقول اشیا کا مفہوم ہے۔ ("طلسمات و عجائبات" اُردو کا روزمرہ ہے۔) "عجائب" جب واحد استعمال ہو تو اسے "عجیب" کی تفضیل کے مفہوم میں لیتے ہیں۔ مثلاً "بڑی عجائب جگہ ہے۔" اب اس بات کا ثبوت دینے کے لیے کہ عشق کی حالتیں بہت ہی حیرت انگیز ہیں، مصرع ثانی میں دو حالتیں دکھائی ہیں جو متضاد ہیں اور غیر معمولی ہیں۔ کبھی کبھی تو عشق دماغ و دل میں رواں دواں پھرتا ہے۔ اور کبھی وہ تمام چیزوں سے جدا (یعنی "مختلف" یا "الگ" ہو جاتا ہے۔) حق یہ ہے کہ دونوں کیفیات بالکل صحیح بیان ہوئی ہیں۔ بہت عمدہ شعر کہا ہے۔

۲۱۵/۳ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے، کیا بہ لحاظ زبان اور کیا بہ لحاظ مضمون۔ "لطف ہے چاہ" روزمرہ ہے، لیکن لغوی معنی سے دور نہیں۔ "مزا ہے عشق" میں خالص روزمرہ ہے، کیوں کہ فارسی لفظ "مزہ" کو جب اُردو میں "مزا" کیا گیا تو اُس کے معنی "ذائقہ" ہی نہیں، بل کہ لطف، اور خاص کر حسیاتی لطف ہو گئے۔ "مزا ہے عشق" انتہائی برجستہ اور ہندستانی ہے۔ اس کے مقابلے میں مصرع اولیٰ میں خالص فارسی رکھی۔ "موجب تلخی کشیدن" کا فقرہ سن کر خیال آتا ہے کہ اب اگلے مصرعے میں بھی ایسی ہی کوئی فارسی میں ڈوبی ہوئی گفت گو ہوگی۔ لہٰذا "لطف ہے چاہ مزا ہے عشق" سن کر ایک خوش گوار استعجاب پیدا ہوتا ہے جو ان فقروں کے مفہوم کو اور بھی روشن و مستحکم کرتا ہے۔ "تلخی" اور "مزا" کی رعایت بھی ملحوظ رکھیے۔ اب مضمون کو دیکھیے، ایک طرف تو انتہائی دنیادارانہ اور عملی (pragmatic) ہے کہ خلاف مزاج محبت میں تلخی حاصل ہوتی ہے، ہاں اگر معشوق کا مزاج اپنے مزاج کے موافق ہو تو کیا کہنا۔ لیکن عشق کے رومانی تصور کا واضح اشارہ بھی موجود ہے، یعنی یہ نہیں کہا کہ خلاف مزاج محبت نہ کرنا چاہیے۔ یعنی اس بات کا احساس متکلم کو ہے کہ محبت پر کسی کا زور نہیں۔ محبت یہ نہیں دیکھتی کہ معشوق کا مزاج موافق ہے کہ ناموافق۔ اب اگر معشوق خلاف مزاج نکلا تو تمھاری قسمت، تلخی ہی تلخی کھینچو گے۔ اور اگر تقدیر سے معشوق موافق مل گیا تو پو بارہ ہیں۔ "یار موافق مل جاوے" کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ اگر معشوق موافق کیفیت میں مل جائے۔ یعنی وہی معشوق کبھی موافق ہو سکتا ہے اور کبھی ناموافق۔ لاجواب شعر ہے۔ اس غزل کا مقابلہ غزل نمبر ۲۱ سے کیجیے، دونوں اپنے اپنے رنگ میں شاہ کار ہیں۔

(۱۳۱۹) **(۲۱۶)**

نزدیک عاشقوں کے زمیں ہے قرار عشق
اور آسماں غبار سر رہ گذار عشق

گھر کیسے کیسے دیں کے بزرگوں کے ہیں خراب
القصہ ہے خرابۂ کہنہ دیار عشق

مارا پڑا ہے اُنس ہی کرنے میں ورنہ میر
ہے دور گرد وادی وحشت شکار عشق

۲۱۶/۱ یہ بات تو ظاہر ہے کہ ہر شخص ہر چیز کو، اور خاص کر اشیا و مظاہر کو، اپنی شخصیت کی روشنی میں دیکھتا ہے۔ نطشہ نے اسی لیے کہا تھا کہ ہر چیز کی حقیقت دیکھنے والے کے ساتھ بدل جاتی ہے۔ لیکن اب میر کو دیکھیے کہ اس کی روشنی میں کتنا نادر پیکر تعمیر کرتے ہیں۔ زمین کو ٹھہرا ہوا فرض کرتے ہیں اور آسمان کو گردش میں فرض کرتے ہیں۔ لہٰذا عاشقوں کی نظر میں زمین عشق کا ٹھہراؤ ہے۔ یعنی اگر عشق میں وحشت اور آشفتگی کی جگہ ٹھہراؤ آجائے تو گویا اسے زمین جیسا استحکام و استقرار نصیب ہو جائے۔ یا دوسرا مفہوم یہ ہے کہ جب عشق میں ٹھہراؤ آجائے تو عاشقوں کو محسوس ہوتا ہے کہ ان کے پاؤں اب زمین پر ٹک گئے۔ تیسرا مفہوم یہ ہے کہ عاشق سے پوچھا جائے کہ یہ زمین یعنی یہ کرۂ ارض، کیا ہے؟ تو وہ جواب دے گا کہ یہ عشق کا ٹھہراؤ ہے، یعنی زمین، زمین نہیں ہے، بل کہ وہ عالم ہے جب عشق میں آشفتگی اور پریشاں حالی کی جگہ سکون و ثبات آجاتا ہے۔ آخری مفہوم یہ ہے کہ عاشقوں کی نظر میں عشق کا قرار و سکون زمین کی طرح پست درجہ رکھتا ہے۔ اس کے مقابلے میں، آسمان چوں کہ گردش میں رہتا ہے، اور غبار بھی گردش میں رہتا ہے، اس لیے عاشقوں کی نظر میں آسمان کی کوئی حقیقت نہیں، سوا اس کے کہ وہ عشق کی رہ گذر کا غبار ہے۔ اس میں یہ کنایہ بھی ہے کہ عشق کی رہ گذر اتنی بلند پایہ ہے کہ آسمان اس کا غبار ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ غبار سر رہ گذار عشق اتنا بلند ہے اور اس قدر تیزی سے گردش میں ہے کہ آسمان معلوم ہوتا ہے۔ اس مفہوم میں یہ کنایہ بھی ہے کہ سر رہ گذار عشق اُڑتا ہوا غبار (جو عاشقوں کا غبار ہو سکتا ہے) کسی کے ہاتھ نہیں لگ سکتا، وہ آسمان کی طرح دُور ہے "رہ گذار عشق" کے دو معنی ہیں، ایک تو یہ کہ وہ رہ گذر جو عشق کی ہے، یعنی کسی جگہ، کسی صورت حال کا نام ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں وہ رہ گذر جو عشق کو جاتی ہے۔ اور اگر "رہ گذار عشق" کو مرکب توصیفی فرض کریں تو معنی بنتے ہیں "وہ رہ گذار جس کا نام عشق ہے۔" اسی طرح، "قرار" کو "قول و قرار" کے معنی میں لے سکتے ہیں۔ اب پہلے مصرعے کا مفہوم یہ ہوا کہ عاشقوں کے نزدیک عشق کا قول و قرار اتنا ہی ثابت اور مستحکم ہے جتنی زمین۔ غرض جس جگہ غور کریں، ایک عالم نظر آتا ہے۔ مکمل اور بھرپور شعر کہا ہے۔

۲۱۶/۲ مطلع کے مقابلے میں یہ شعر معمولی ہے، لیکن "بزرگوں" (عمر رسیدہ لوگوں، پرانے لوگوں) کے اعتبار سے "خرابۂ کہنہ" خوب ہے۔ "خراب" اور "خرابہ" میں تجنیس ہے اور شبہ اشتقاق بھی، کیوں کہ "خرابہ" بہ معنی "ویران جگہ" عربی لغت نہیں ہے۔ "گھر"، "دین" بہ معنی ("راستہ") اور "دیار" میں مراعات النظیر ہے، یہ کنایہ بھی دل چسپ ہے کہ دین کے بزرگوں کے گھر ویران و تباہ ہیں۔ ظاہر ہے کہ خود ان گھروں کے مکینوں کا حال اس سے بھی بدتر ہوگا۔ دین کے بزرگوں کا عشق کے چکر میں پڑ کر اپنی دنیا (اور شاید اپنی عاقبت بھی) خراب کر لینا بھی خوب ہے۔

۲۱۶/۳ مولانا اشرف علی تھانوی صاحب کو کسی نے خط میں لکھا کہ پہلے تو ذکر و شغل، تسبیح و عبادت میں بڑی لذت و کیفیت ملتی تھی، لیکن اب کچھ دن سے وہ بات نہیں ہے۔ اذکار و اشغال ترک تو نہیں ہوئے ہیں، لیکن پہلے جیسا جوش و خروش نہیں ہے۔ ایسا تو نہیں ہے کہ خدانہ خواستہ میں ریاکار یا سیاہ قلب ہوتا جا رہا ہوں؟ اس پر مولانا نے جواب میں لکھا کہ عشق کی ایک منزل وہ ہوتی ہے جب بے قراری اور ذوق و شوق کی شدت ہوتی ہے۔ اس کے آگے کی منزل یہ ہے کہ طبیعت میں

ایک طرح کا ٹھہراؤ آ جاتا ہے، وہ تلاطم اور جوش وخروش نہیں باقی رہتا۔ مولانا نے لکھا کہ اس منزل کو "اُنس" سے تعبیر کرتے ہیں۔ اب اس نکتے کی روشنی میں میر کا شعر دیکھیے۔ میر بے چارہ عقلاً تو عشق کی وادی وحشت شکار سے دُور ہی دُور چکر کاٹتا ہے، لیکن وہ کیا کرے کہ اب وہ عشق سے آگے جا کر انس کی منزل میں ہے، اس کی جان تو اس میں جائے گی ہی۔ عشق کی وادی کو "وحشت شکار" کہنے کے دو معنی ہیں۔ اوّل تو یہ کہ وہ وادی ایسی خوف ناک ہے کہ اس میں وحشت بھی شکار ہو جاتی ہے۔ ورنہ یوں تو صحرا و دشت اور وحشت میں ایک مناسبت ہے، جب وحشت ہوتی ہے تو انسان وادی و دشت کی راہ لیتا ہے۔ لیکن یہ وادی اتنی خوف ناک ہے کہ وحشت بھی اُس کا شکار ہو جاتی ہے۔ اگر چہ وحشت اور دشت میں ایک موافقت بھی پائی جاتی ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ "وحشت شکار" کو عشق کی صفت فرض کیا جائے اور "وحشت شکار عشق" کو مرکب توصیفی فرض کر کے یہ کہا جائے کہ وہ عشق جو وحشت کو شکار کر لیتا ہے، میر اس کی وادی سے دُور دُور ہی پھرتا ہے۔ لیکن اب میر میں وحشت تو ہے ہی نہیں، وہ انس کی منزل میں ہے۔ جس طرح بھی دیکھیے بالکل نیا مضمون ہے۔ غالب نے بھی دشتِ عشق کے لیے عمدہ مضمون پیدا کیا ہے:

جس دشت میں وہ شوخ دو عالم شکار تھا　　صبح قیامت ایک دم گرگ تھی اسد

"دم گرگ" یعنی صبح کاذب۔ لیکن غالب کے یہاں اُنس کا مضمون نہیں ہے۔

دیوانِ پنجم

ردیف ق

(۲۱۷) (۱۶۵۸۔۱۶۵۹)

۵۹۰ مہر قیامت چاہت آفت فتنہ فساد بلا ہے عشق — عشق اللہ صیاد انھیں کہیو جن لوگوں نے کیا ہے عشق

ارض و سما میں عشق ہے ساری چاروں اور بھرا ہے عشق — ہم ہیں جناب عشق کے بندے نزدیک اپنے خدا ہے عشق

ساری = رواں، پھیلا ہوا

عشق سے نظم کل ہے یعنی عشق کوئی ناظم ہے خوب — ہر شے یاں پیدا جو ہوئی ہے موزوں کرلایا ہے عشق

عشق ہے باطن اس ظاہر کا ظاہر باطن عشق ہے سب — اودھر عشق ہے عالم بالا ایدھر کو دنیا ہے عشق

دائر سائر ہے یہ جہاں میں جہاں تہاں متصرف ہے — عشق کہیں ہے دل میں پنہاں اور کہیں پیدا ہے عشق

۵۹۵ ظاہر و باطن اوّل و آخر پائیں بالا عشق ہے سب — نور و ظلمت معنی و صورت سب کچھ آپھی ہوا ہے عشق

ایک طرف جبریل آتا ہے ایک طرف لاتا ہے کتاب — ایک طرف پنہاں ہے دلوں میں ایک طرف پیدا ہے عشق

میر کہیں ہنگامہ آرا ئیں تو نہیں ہوں چاہت کا — صبر نہ مجھ سے کیا جاوے تو معاف رکھو کہ نیا ہے عشق

$\frac{217}{1}$ دیوان پنجم میں پانچ پانچ شعر کی دو غزلیں یکے بعد دیگرے درج ہیں ۔ مَیں نے بڑی کوشش اور فکر $\frac{217}{8}$ کے بعد دو شعر ترک کر کے آٹھ شعروں کی یہ غزل بنائی ہے۔ جو شعر ترک ہوے ہیں وہ بھی اپنی جگہ پر اتنے عمدہ ہیں کہ انھیں چھوڑتے نہ بنتی تھی، موجودہ صورت میں یہ غزل، یا نظم، عشق کی تعریف میں ایسا وجد آفریں اور شور انگیز کلام ہے کہ اس کی نظیر ڈھونڈے سے نہ ملے گی۔ مولانا روم نے مثنوی میں ایک جگہ عشق کی تعریف میں بارہ شعر لکھے ہیں جو عشق کی عملی شکل پیش کرتے ہیں، یعنی ان میں یہ بتایا گیا ہے کہ عشق کا تفاعل کیا ہے۔ عشق سے کیا کیا کام سرزد ہوتے ہیں؟ مضامین کی ندرت اور بہ ظاہر سادہ بیانی میں پیچیدگی کے اعتبار سے، اور بلاغت و طاقت کے لحاظ سے، مولانا روم کے شعر اس قدر خوب صورت اور جذبات انگیز ہیں کہ مثنوی جیسی طویل اور غیر معمولی نظم کے اندر بھی وہ ممتاز اور شاہ کار معلوم ہوتے ہیں :

از محبت تلخ ہا شیریں می شود — از محبت مس ہا زریں می شود

از محبت درد ہا صافی می شود — از محبت درد ہا شافی می شود

از محبت خار ہا گل می شود — از محبت سرکہ ہا مل می شود

از محبت دار تختے می شود   از محبت بار بختے می شود
از محبت سجن گلشن می شود   بے محبت روضہ گلخن می شود
از محبت نار نورے می شود   از محبت دیو حورے می شود
از محبت سنگ روغن می شود   بے محبت موم آہن می شود
از محبت حزن شادی می شود   وز محبت غول ہادی می شود
از محبت نیش نوشے می شود   وز محبت شیر موشے می شود
از محبت سقم صحت می شود   وز محبت قہر رحمت می شود
از محبت خار سوسن می شود   وز محبت خانہ روشن می شود
از محبت مردہ زندہ می شود   وز محبت شاہ بندہ می شود

(دفتر دوم)

ان اشعار کی خوبیوں کا تجزیہ کرنے میں بہت وقت صرف ہوگا۔ لہٰذا حسب معمول صرف ترجمے پر اکتفا کرتا ہوں۔

محبت سے تلخیاں شیریں ہو جاتی ہیں اور محبت سے تانبا، سونا بن جاتا ہے۔
محبت سے تلچھٹ صاف شراب بن جاتی ہے اور محبت سے درد شفا بخش ہو جاتا ہے۔
محبت سے کانٹے پھول ہو جاتے ہیں اور محبت سے سرکہ شراب ہو جاتا ہے۔
محبت سے تختہ دار تخت شاہی بن جاتا ہے اور محبت سے بوجھ خوش بختی بن جاتا ہے۔
محبت سے قید خانہ باغ بن جاتا ہے اور بے محبت باغ کوڑا خانہ بن جاتا ہے۔
محبت سے آگ نور بن جاتی ہے، اور محبت سے شیطان حور بن جاتا ہے۔
محبت سے پتھر تیل ہو جاتا ہے اور بے محبت موم لوہا بن جاتا ہے۔
محبت سے غم مسرت بن جاتا ہے اور محبت سے غول، جو لوگوں کو گم راہ کرتا ہے، رہ نما بن جاتا ہے۔
محبت سے زہریلا ڈنک شہد بن جاتا ہے اور محبت شیر کو چوہا بنا دیتی ہے۔
محبت سے بیماری صحت بن جاتی ہے اور محبت سے قہر رحمت میں بدل جاتا ہے۔
محبت کی وجہ سے کانٹا سوسن ہو جاتا ہے اور محبت کے ذریعہ گھر منور ہو جاتا ہے۔
محبت مردے کو زندہ کر دیتی ہے اور محبت شاہ کو بندہ بنا دیتی ہے۔

ان اشعار میں وجد کی جو کیفیت ہے وہ بالکل میر کی غزل جیسی ہے، یعنی دونوں شاعر خود وجد میں ہیں اور اپنے سننے یا پڑھنے والے کو بھی وجد میں لا رہے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے الہام کا دریا ہے اور موزوں الفاظ کے جام میں ڈھل کر روح و دل کو سیراب کر رہا ہے۔ دونوں میں کائناتی بصیرت بھی ہے اور عشق کی سادہ مزاجی بھی۔ ان سب مشابہتوں کے باوجود،

میر کے اشعار مولانا روم سے بہ وجوہ بہتر ہیں۔ ان وجوہ کو مختصراً یوں بیان کیا جا سکتا ہے۔ (۱) میر کے اشعار میں خود عشق کی ماہیت بیان ہوئی ہے، جب کہ مولانا روم کے یہاں عشق کا محض تفاعل بیان ہوا ہے۔ اس تفاعل کے ذریعہ ہم عشق کی صفات تو جان لیتے ہیں۔ لیکن عشق کی ذات تک رسائی ہمیں میر کے ہی اشعار کے ذریعہ ہوتی ہے۔ (۲) میر کے یہاں عشق ایک کائناتی حقیقت، بل کہ ماورائے حقیقت معلوم ہوتا ہے۔ میر ہمیں ظاہر، باطن، بلند، بالا، زمین، آسمان، ہر جگہ لے جاتے ہیں، جب کہ مولانا روم ہمیں زیادہ تر محسوسات تک محدود رکھتے ہیں۔ (۳) مولانا کے اشعار میں خطاب کا لہجہ ہے، میر کے یہاں وجد میں آکر رقص کرنے کا۔ (۴) میر کا متکلم بات تو آسمان زمین کی کر رہا ہے، لیکن اس کا نقطۂ نظر انسانی اور زمینی ہے۔ مطلع ہی میں انسانی تجربے کا براہِ راست ذکر ہے۔ (۵) ایک بات یہ بھی ہے کہ مولانا کے یہاں مثنوی کی تنگی ہے اور میر کے یہاں مردف و مسلسل غزل کی وسعت اور رنگارنگی۔ فنی چالاکیاں مولانا روم کے یہاں میر سے کچھ زیادہ ہی نکلیں گی، لیکن میر کا مجموعی تاثر تیز برستی ہوئی بارش کا ہے، جس سے ساری بستی چند ہی منٹوں میں تر ہو جاتی ہے۔ روانی اور نغمگی کی اس فراوانی کے باعث ہمیں میر کے ان اشعار میں فنی چالاکیوں کی نسبتاً کمی محسوس ہی نہیں ہوتی۔ لیکن ایسا بھی نہیں کہ میر کے اشعار بالکل ہی سادہ اور محض جذباتی شورش کا براہِ راست اظہار ہوں۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کیجیے:

(۱) مطلع کا مصرع اولیٰ کئی طرح پڑھا جا سکتا ہے:

(الف) مہر قیامت، چاہت آفت، فتنہ فساد بلا ہے، عشق

(ب) مہر، قیامت، چاہت، آفت، فتنہ، فساد، بلا ہے، عشق

(ج) مہر، قیامت، چاہت، آفت فتنہ، فساد بلا ہے، عشق

(۲) مطلع کے مصرع ثانی میں ''عشق اللہ'' درویشوں، فقیروں، قلندروں کی اصطلاح ہے۔ یہ لوگ ایک دوسرے کو ''عشق اللہ''، ''بابا سدا عشق اللہ''، ''مرشد اللہ''، ''یار سدا را عشق ہے''، ''یا اللہ''، ''مدد اللہ'' وغیرہ کہہ کر مخاطب کرتے تھے۔ یہ بات اپنی جگہ پر خود دلچسپ ہے، لیکن مصرعے میں الفاظ کی نشست ایسی ہے کہ کئی معنی ممکن ہیں۔ ممکن ہے ''صیاد'' منادیٰ ہو، اور مراد یہ ہو کہ اے صیاد جن لوگوں نے عشق کیا ہے، اُن کو ''عشق اللہ'' کہہ کر میرا سلام کہنا۔ ''عشق اللہ'' کی معنویت دوہری ہے، یعنی یہ ایک طرح کا سلام تو ہے ہی، اسی میں یہ پیغام بھی چھپا ہوا ہے کہ عشق ہی خدا ہے، یا خدا ہی عشق ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ ''عشق'' منادیٰ ہو، اور مراد یہ ہو کہ اے عشق! جن لوگوں نے عشق کیا ہے اُنھیں ''اللہ صیاد'' (یعنی یزداں شکار) کہنا۔ مولانا روم اور اقبالؔ دونوں یاد آتے ہیں:

بزیر کنگرۂ کبریاش مردانند فرشتہ صید و پیمبر شکار و یزداں گیر (مولانا روم)

(اس کی کبریائی کے کنگروں تلے ایسے ایسے جواں مرد پڑے ہوئے ہیں جو فرشتوں اور پیغمبروں اور خود یزداں کو شکار کر لیتے ہیں۔)

اقبالؔ کا شعر ہے:

در دشت جنون من جبریل زبوں صیدے یزداں بہ کمند آور اے ہمت مردانہ

(میرے دشت جنوں میں جبریل تو ایک دبلا پتلا اور حقیر جانور ہے، اے ہمت مردانہ تو یزداں کو اپنی کمند میں لے آ۔)

میر کے شعر کا تیسرا مفہوم یہ ہے کہ ''عشق اللہ'' کلمۂ فجائیہ ہے۔ تعریف کے لہجے میں کہتے ہیں کہ سبحان اللہ، جن لوگوں نے عشق کیا ہے، وہ گویا صیاد کی طرح مضبوط اعصاب کے مالک ہیں۔ صیاد کے اعصاب اگر مضبوط نہ ہوتے تو وہ بے زبانوں کی فریاد سے متاثر ہوتا اور انھیں گرفتار نہ کرتا۔ جو لوگ عشق کرتے ہیں وہ ایسے ہی دل گردے والے ہوں گے۔

(۳) دوسرے شعر پر کچھ بحث کے لیے ملاحظہ ہو ۲۱۴/۲ اور ۲۱۵/۱۔ تیسرے شعر میں لفظ ''نظم'' سے فائدہ اٹھا کر ''ناظم'' کا مضمون پیدا کیا ہے جو ایہام پر مبنی ہے، پھر اسی مناسبت سے ''موزوں'' لائے ہیں۔ چوتھے شعر میں اللہ کی صفات ''ظاہر'' و ''باطن'' کے حوالے سے ایک نئی بات یہ پیدا کی ہے کہ عشق جب عرش پر پہنچتا ہے تو وہ عالم بالا (''باطن'') کی شکل میں نظر آتا ہے، اور جب زمین پر آتا ہے تو وہ دنیا کی صورت اختیار کرتا ہے (=ظاہر) اس مضمون میں ویدانتی وحدت الوجود کی جھلک نظر آتی ہے۔

(۴) پانچویں اور چھٹے شعر میں چوتھے شعر کی تفسیر نظر آتی ہے۔ عشق کے دل میں پنہاں ہونے سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ چاہے عشق کے آثار ظاہر نہ ہوں، لیکن پھر بھی وہ ہر ایک کے دل میں ہے۔ اسی مضمون کو ساتویں شعر میں پھر بیان کیا ہے، لیکن اب جبریل اور وحی کا مضمون ڈال کر عجب پہلو سے نعتیہ شعر کہہ دیا ہے، جب کہ جبریل کا آنا (کیوں کہ وہ کسی کو نظر نہیں آتے) عشق کی پنہائی کی تمثیل ہے (رسول اکرم خاتم النبیین حضرت محمد صلی اللہ علیہ وآلہٖ وسلم محبوب خدا تھے اور خدا اُن کا محبوب، حبیب کا پیغام محبوب کے پاس اس طرح آتا ہے کہ نامہ بر پوشیدہ رہتا ہے لیکن پیغام پہنچ جاتا ہے۔) لہٰذا جبریل کا آنا عشق کی پنہائی کی دلیل ہے، تو ان کی لائی ہوئی کتاب عشق کی پیدائی کی دلیل ہے۔ عارفانہ مضمون ہو تو ایسا ہو۔

(۵) چھٹے شعر میں ویدانتی رنگ صاف نظر آتا ہے، کہ نور و ظلمت سب ایک ہی ہستی کے پرتو ہیں۔ مصرع اولیٰ کے پہلے ٹکڑے (''ظاہر باطن'') کے درمیان عطف نہیں رکھا، لیکن دوسرے (''اول و آخر'') کے درمیان رکھا ہے، اس طرح آہنگ میں ایک طرح کی قطعیت پیدا ہو گئی ہے۔ یعنی ''ظاہر'' کے بعد تو خفیف سا وقفہ ممکن ہے، لیکن ''اول'' اور ''آخر'' کے درمیان وقفہ ممکن نہیں، لہٰذا اصرار کا دباؤ بڑھتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اسی مصرعے میں ''عشق ہے سب'' کے مفہوم ہیں۔ (۱) یہ سب (جو مصرعے کے شروع میں مذکور ہوئے) عشق ہیں، اور (۲) ان تمام جگہوں میں عشق ہی عشق بھرا ہوا ہے۔ مثلاً کہتے ہیں، ''اتنی بارش ہوئی کہ گھر دوکان سب پانی ہو گیا۔''

(۶) آخری شعر میں انسانی پہلو کو اور بھی واضح کر دیا ہے، کہ اُوپر جو کچھ بیان کیا۔ اُسے عشق کی تعریف کرنے میں بے صبری پر محمول کرو تو یہ بھی خیال رکھو کہ میں کوئی جان بوجھ کر یہ سب ہنگامہ آرائی نہیں کر رہا ہوں، بل کہ عشق کی واردات ابھی نئی نئی ہے، ابھی میں اس کے لذات و شدائد کا عادی نہیں ہوا ہوں۔ یا اگر اس شعر کو اُوپر کے شعروں سے بالکل الگ فرض کریں تو یہ کسی تازہ شکار عشق کی بے چارگی کو ظاہر کرتا ہے۔ اس کا نالہ و فریاد لوگوں کو گراں گذرتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ بھائی میری بے صبری معاف کرو، میں ابھی نیا نیا عاشق ہوں۔ دونوں صورتوں میں خفیف سی خوش طبعی شعر کے انسانی پہلو کو اور بھی

واضح کر رہی ہے۔

ان اشعار پر میر جتنا بھی ناز کرتے، کم تھا۔ جو شخص اسی برس کی عمر میں ایسے شعر کہہ لیتا تھا وہ اگر انشا و جرأت و مصحفی کو خاک برابر سمجھتا تھا تو کیا غلط تھا؟ اس غزل کا مقابلہ غزل ۲۱۵ سے کیجیے۔ سودا بھی ان زمینوں سے کترا کر نکل گئے ہیں اوروں کا تو پوچھنا ہی کیا ہے۔ عشق کی ردیف میں میر کی جتنی غزلیں ہیں ان میں معنی آفرینی، مضمون کی ندرت، آہنگ کی بلندی اور کلام کی روانی کے تمام جوہر نظر آتے ہیں۔ بہ ظاہر تو معلوم ہوتا ہے کہ پابند ردیفوں میں، یعنی ایسی ردیفوں میں جو اسمیہ ہوں، مضمون کی ندرت کا امکان کم ہوتا ہوگا۔ لیکن میر نے حسب معمول اس کلیے کو بھی غلط ثابت کر دکھایا ہے۔

میر کے کلام میں عشق کی مرکزیت کے موضوع پر ملاحظہ ہو جلد اوّل۔ یہاں ان باتوں کی تکرار غیر ضروری ہے۔ ان غزلوں کے حوالے سے بعض نکات البتہ توجہ طلب ہیں:

(۱) میر نے انسانی وجود، اور اس کی آلودگیوں، کم زوریوں، بلندیوں، ہر چیز کا لحاظ رکھا ہے۔ ہزار وجد کا عالم ہو، لیکن گوشت پوست کا احساس انھیں پھر بھی رہتا ہے۔ زیر بحث غزل کا ایک شعر اور ملاحظہ ہو:

خاک و باد و آب و آتش سب ہے موافق اپنے تئیں جو کچھ ہے سو عشق بتاں ہے کیا کہیے اب کیا ہے عشق

یہاں عسکری صاحب کی بات یاد آتی ہے کہ میر اپنے انسان پن کو کبھی ہاتھ سے نہ جانے دیتے۔

(۲) مغربی شعرا میں جارج ہربرٹ (George Herbert)، اسپنی صوفی سینٹ جان آف دی کراس (St. John of the Cross) اور اس کی پیرو اسپینی صوفی خاتون سینٹ تریز آف آویلا (St. Teresa of Avila)، چند اکا دکا نام ہیں جن کا ذکر میر کے سے عشق کی سرمستی اور وجد انگیزی کے ضمن میں کیا جا سکتا ہے، ورنہ مغرب میں عشقیہ شاعری اپنے تمام پھیلاؤ کے باوجود میر کے کلام تک نہیں پہنچتی۔

(۳) انسانی حدود میں رہ کر ان حدود سے ماورا ہو جانا ان غزلوں کا مرکزی نقطہ ہے۔ یہ تصور ہند+مسلم شاعری میں بھی کم ملتا ہے، اور اس شاعری کے باہر تو اس کا وجود ہی نہیں۔ سنسکرت میں اعلا درجے کی عشقیہ شاعری ہے، لیکن اس میں وہ مابعد الطبیعیاتی پہلو نہیں ہیں۔ جو میر کے یہاں جگہ جگہ نظر آتے ہیں۔

دیوانِ اوّل

ردیف ک

(۲۱۸) (۲۵۴)

اب وہ نہیں کہ شورش رہتی تھی آسماں تک آشوب نالہ اب تو پہنچا ہے لامکاں تک
یہ بھی گیا بدن کا سب ہو کے گوشت پانی اب کاردِ عزیزاں پہنچی ہے استخواں تک
۶۰۰ تصویر کی سی شمعیں خاموش جلتے ہیں ہم سوزِ دروں ہمارا آتا نہیں زباں تک
مانند طیر تو پر اٹھے جہاں گئے ہم دشوار ہے ہمارا آتا پھر آشیاں تک

۲۱۸/۱ مطلع کوئی بہت زوردار نہیں، لیکن آہ وفغاں کی شورش کا لامکاں تک پہنچنے کا مضمون دل چسپ ہے۔ یہ بات بھی دل چسپ ہے کہ آسماں کے آگے لامکاں ہے، یعنی عام عقیدے کے خلاف یہ کہا ہے کہ آسمان کائنات کا بلند ترین درجہ نہیں ہے۔ اس شعر میں "لامکاں" بہ معنی anti space معلوم ہوتا ہے، جب کہ آسمان بہر حال ایک space ہے۔

۲۱۸/۲ "کارد بہ استخواں رسیدن" فارسی کا مشہور محاورہ ہے۔ چھری کا ہڈی تک پہنچ جانا، یعنی سخت تکلیف اور مصیبت میں ہونا۔ اس کو ثابت کرنے کے لیے پہلا مصرع کس قدر خوب صورت اور رونگٹے کھڑے کر دینے والا کہا ہے کہ بدن کا سارا گوشت پانی ہو کر بہہ گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں ہڈی تک چھری خواہ مخواہ پہنچے گی۔ زہریلے سانپوں کے بارے میں عام عقیدہ ہے کہ اگر کاٹ لیں تو زہر کے اثر سے سارا بدن پانی ہو کر بہہ جاتا ہے۔ اس طرح مصرع اولیٰ میں زہرِ غم یا اژدرِ عشق کا کنایہ بھی قائم ہو گیا۔ اژدرِ عشق کے لیے ملاحظہ ہو میر، دیوان ششم:

وامق و کوہ کن و قیس نہیں ہے کوئی بھکھ گیا عشق کا اژدر مرے غم خواروں کو

عزیزوں سے تخاطب شعر کو روز مرہ کی دنیا کے قریب تر لے آتا ہے۔ اس تخاطب میں طنز اور بے چارگی دونوں کا شائبہ ہے۔

۲۱۸/۳ یہ شعر بھی مصرع ثانی پر مصرع اولیٰ قائم کرنے کی اچھی مثال ہے۔ مصرع ثانی میں عام بات کہی ہے، مصرع اولیٰ میں کس خوب صورتی سے ثبوت بہم پہنچایا کہ سچ مچ کی شمع اپنی لو کے ذریعہ (جسے زبان سے تشبیہ دیتے ہیں) دل کی سوزش و درد کا حال کہہ دیتی ہے، لیکن میں تو شمع کی تصویر کی طرح ہوں کہ اس کے زبان تو ہوتی ہے، لیکن وہ بے اثر ہوتی ہے، کیوں کہ شمع تصویر کی لو میں کوئی گرمی نہیں ہوتی، اور وہ اپنے دل کا حال نہیں کہہ سکتی۔ یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ شمع تصویر جلتی تو ہے نہیں، لہٰذا شمع تصویر کی طرح جلنے کا کیا مطلب؟ اس کا جواب لفظ "خاموش" کے ذریعہ دے دیا، کہ "خاموش" کے معنی

ہوتے ہیں "بجھا ہوا" (چراغ خاموش، شمع خاموش، عام طور پر بولتے ہیں۔) لہٰذا شمع تصویر چوں کہ جلتی ہوئی شمع کی تصویر ہے، اس لیے اسے جلتا ہوا فرض کر سکتے ہیں، لیکن چوں کہ شمع تصویر میں کوئی سوزش یا روشنی نہیں، اس لیے وہ خاموش جل رہی ہے۔ بہت خوب شعر ہے۔

۲۱۸/۴ اس مضمون میں عجب طرح کا المیہ اسرار ہے۔ اس بات کی کوئی وجہ نہیں بیان کی کہ جب میں آشیاں سے نکلوں گا تو پھر واپس کیوں نہ آؤں گا؟ کیا اس وجہ سے کہ مجھ میں، یا انسانوں میں، ایک طرح کی مہم جوئی کی جبلت ہے جو انھیں نئی نئی دنیاؤں کی تلاش میں آوارہ رکھتی ہے؟ یا اس وجہ سے کہ گھر چھوڑ کر نکلا تو پھر میں بے خانماں ہو جاؤں گا؟ یعنی کیا میری تقدیر ہی میں در بہ دری لکھی ہے؟ یا اس وجہ سے کہ باہر کی دنیا اتنی خطرناک ہے کہ جو اس میں داخل ہوا، وہ مر کھپ جاتا ہے، اور اُسے واپس آنا نصیب نہیں ہوتا؟ اس آخری مفہوم کے لیے ملاحظہ ہو ۲۱/۴۔ یا پھر دیوانِ اول ہی میں یہ شعر بھی ہے:

وحشت سے میری یارو خاطر نہ جمع رکھیو   پھر آوے یا نہ آوے تو پر اٹھا جو گھر سے

میر کو یہ مضمون (گھر چھوڑ کر پھر واپس آنا ممکن نہیں) اس قدر پسند تھا کہ وہ اسے تمام عمر کہا کیے:

پچھتائے اٹھ کے گھر سے کہ جوں نو دمیدہ پر   جانا بنا نہ آپ کو پھر آشیاں تلک (دیوانِ دوم)

بہ رنگ طائر نو پر ہوے آوارہ ہم اُٹھ کر   کہ پھر پائی نہ ہم نے راہ اپنے آشیانے کی (دیوانِ سوم)

آوارہ ہی ہوئے ہم سر مار مار یعنی   نو پر نکل گئے ہیں اپنے سب آشیاں تک (دیوانِ پنجم)

ممکن ہے ان اشعار کے پیچھے میر کا ذاتی تجربہ ہو، کیوں کہ عمر کے خاصے حصے میں اُنھیں چین سے بیٹھنا نصیب نہ ہوا۔ لیکن جس انداز کے یہ شعر ہیں اُن کے پیچھے ایک وسیع ترالسیاتی فضا ہے، ایک کائناتی احساس ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ان اشعار میں میر محض اپنی نہیں، بل کہ اُس در بہ دری کا اظہار کر رہے ہیں جو ہبوطِ آدم کے بعد آدم اور ابن آدم کا مقدر بنی۔ یا پھر ان اشعار میں کائنات اور انسانی دنیا کے غیر ہونے، اجنبی ہونے اور آمادہ بہ ایذا ہونے کا احساس ہو۔ یعنی ہم جب تک اپنے گھر (یعنی اپنی اصل، یا اپنے ذاتی وجود) میں بند ہیں، تب تک تو محفوظ ہیں۔ لیکن جہاں دنیا میں باہر نکلے، کوئی نہ کوئی بات ایسی ہو گی جو ہمیں واپس آنے سے روک دے گی، یعنی ہماری شخصیت اور ہمارے وجود کا سقوط ہو جائے گا۔ چاہے وہ گم کردہ راہی ہو، یا نئی نئی منزلوں کو فتح کرنے کی دھن، یا محض موت، لیکن گھر سے باہر نکلے تو اپنی اصل (یعنی اپنی original state) سے ہاتھ دھولیا۔ وحشی بافقی کا مشہور شعر ہے:

دل نیست کبوتر کہ چو برخواست نشیند   ما از سرِ بامے کہ پریدیم پریدیم

(دل کوئی کبوتر نہیں ہے کہ جب اُٹھے تو آ کر واپس بیٹھے۔ ہم تو جس سر بام سے اُڑے تو پھر اُڑ ہی گئے۔)

یقین ہے کہ یہ شعر میر کی نظر میں رہا ہو گا، اور ممکن ہے کہ اس سے میر نے فیضان حاصل کیا ہو۔ لیکن میر نے اس سطحی مضمون سے دو مضمون پیدا کیے اور دونوں بہت گہرے۔

(۲۱۹) (۱۴۳۰۔۲۵۵)

ہیں بعد مرے مرگ کے آثار سے اب تک   سوکھا نہیں لوہو در و دیوار سے اب تک

صحبت نہ ہوئی تھی کسی خوں خوار سے اب تک　　رنگینیِ عشق اس کے ملے پر ہوئی معلوم
زردی نہیں جاتی مرے رخسار سے اب تک　　کچھ رنج دلی میر جوانی میں کھنچا تھا

۲۱۹/۱ شعر معمولی اور برائے بیت ہے۔ لیکن لفظ ''آثار'' کا استعمال دل چسپی سے خالی نہیں۔ ''آثار'' کے ایک معنی ''بنیاد'' بھی ہیں۔ دیوار کی چوڑائی کو بھی ''آثار'' کہتے ہیں۔ معماروں میں لفظ ''آثار'' اس معنی میں اب بھی مستعمل ہے۔ مزید تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو۔ ''فرہنگِ اصطلاحاتِ پیشہ وراں'' جلد اوّل از: مولوی ظفر الرحمٰن۔ لہٰذا ''آثار'' کا لفظ یہاں اور ۲۰۳/۱ میں ''در و دیوار'' کے ضلع کا لفظ ہے۔ ''اُردو لغت، تاریخی اُصول پر'' مرتبہ: ترقی اُردو بورڈ، کراچی (جلد دوم) میں ''آثار'' کے تحت میر کا زیرِ بحث شعر نقل کر کے معنی بتائے گئے ہیں: ''عہدِ قدیم یا اسلاف کے زمانے کا وہ بقیہ (تحریر، عمارت یا ڈھانچا وغیرہ) جس کے متعلقہ زمانے کی تاریخ وتہذیب کا پتا چل سکے، باقیات، یادگاریں۔'' ظاہر ہے کہ یہ سب معنی محض خیالی ہیں، اور اس شعر سے تو بالکل ہی نہیں برآمد ہوتے۔ ''آثار'' یہاں اپنے عام معنی ''نشانات'' کے مفہوم میں ہے، اور معماری کی اصطلاح کے اعتبار سے ''در و دیوار'' کے ضلع کا لفظ ہے، اور شعر کی خوب صورتی بھی اسی بات میں ہے۔ ورنہ مصرعِ اولیٰ میں ردیف پوری طرح کارگر نہیں ہے، اور مضمون اگرچہ نسبتاً نیا ہے لیکن بے ثبوت بیان ہوا ہے، اس لیے اس میں کوئی خاص حُسن نہیں۔

۲۱۹/۲ خاص میر کے انداز کا شعر ہے۔ ایک طرف تو معشوق کی ستم کیشی کا ذکر کیا، دوسری طرف اپنا مذاق بھی اُڑایا۔ لہٰذا مضمون میں درد و حرماں کے بجائے خوش طبعی کا سا رنگ پیدا ہو گیا، کہ جاؤ میاں، اور عشق کرو۔ مضمون کی یہ تازگی لفظ ''خوں خوار'' کے مقابلے میں ''رنگینی'' رکھ کر پیدا کی ہے۔ پھر لطف یہ بھی ہے کہ یہ روح فرسا تجربہ تب ہوا جب معشوق سے ملاقات ہوئی۔ لہٰذا اصولاً یہ فراق نہیں، بل کہ ملاقات کا شعر ہے، اور یہ ملاقاتیں روز مرہ زندگی کے تجربے کے طور پر پیش آئی ہیں۔ اس طرح عشق کا تجربہ (جس کا بیان انتہائی مبالغہ آمیز انداز میں ہوا ہے) عام زندگی کا حصہ بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ میر ایک طرف تو ایسے شعر کہتے ہیں جن میں عشق کا تجربہ انتہائی لرزہ خیز اور روح فرسا اور معمولی دنیا سے الگ چیز نظر آتا ہے، لیکن پھر بھی انسانی زندگی سے قریب رہتا ہے۔ مثلاً:

تا زانو ترے گل ہے تری تابہ کمر آب　　اس دشت سے ہو میر ترا کیوں کہ گذارا　　(دیوانِ سوم)

دوسری طرف وہ ایسے شعر کہتے ہیں جن میں عشق کا تجربہ قطعاً ہول ناک اور روز مرہ زندگی سے بہت دُور معلوم ہوتا ہے، مثلاً:

شیروں کو اس جگہ پہ ہوتا ہے قشعریرا　　کیا کم ہے ہول ناکی صحرائے عاشقی کی　　(دیوانِ دوم)

ان دونوں اشعار پر بحث کے لیے دیکھیے ۵۹/۴، اور ۹۰/۲۔ پھر وہ زیرِ بحث شعر جیسے شعر بھی کہتے ہیں جس میں عشق کے دل خوں کن تجربے کو خوش طبعی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ میر کے یہاں عشق کے تجربے کا تنوع اُردو کے تمام شاعروں سے زیادہ ہے، اور فارسی میں صرف حافظ اور ایک حد تک خسرو ان کا مقابلہ کر سکتے ہیں۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو دیباچہ جلد اوّل۔

۲۱۹/۳ یہ شعر دیوانِ چہارم کا ہے۔ پہلے مصرعے میں بات کو understate کر کے یعنی ذرا کم کر کے دوسرے مصرعے میں اس کے تعلق سے مبالغہ لا کر شعر میں بالکل نئے انداز کا تناؤ پیدا کر دیا ہے، یہ بات بھی پُر لطف ہے کہ رنج تو دل کو لگا تھا، اور اُس کے آثار رخسار پر نمایاں ہوئے ہیں۔ بڑھاپے کا کنایہ بھی خوب ہے۔ بڑھاپے میں رنگ یوں بھی زرد ہو جاتا ہے، اس لیے مبالغے میں بھی ایک گھریلو کیفیت ہے۔

(۲۲۰)

(۲۵۶)

۶۰۵ میر گم کردہ چمن زمزمہ پرواز ہے ایک — جس کی لے دام سے تا گوشِ گل آواز ہے ایک

کچھ ہوا ہے مرغِ قفس لطف نہ جاے اس سے — نوحہ یا نالہ ہر اک بات کا انداز ہے ایک

ناتوانی سے نہیں بال فشانی کا دماغ — ورنہ تا باغ قفس سے بری پرواز ہے ایک — دماغ=خواہش

گوش کو ہوش کے ٹک کھول کے سن شورِ جہاں — سب کی آواز کے پردے میں سخن ساز ہے ایک

چاہے جس شکل سے تمثال صفت اس میں در آ — عالم آئینے کے مانند در باز ہے ایک

۲۲۰/۱ اس شعر میں معنی کی کثرت مجرد الفاظ کی کثیر المعنویت، صرف ونحو، اور الفاظ کے دروبست کی بنا پر ہے، کم شعرا ایسے ہوں گے جن میں کثرتِ معنی کے اتنے زیادہ طریقے اس قدر کامیابی اور آہستگی سے برتے گئے ہوں، ''آہستگی'' میں نے اس لیے کہا کہ شعر بہ ظاہر بالکل سادہ معلوم ہوتا ہے، کوئی دھوم دھام نہیں ہے۔ اب شعر پر غور کرتے ہیں، اگر ''میر گم کردہ چمن'' کو ایک ترکیب مانا جاے تو معنی بنتے ہیں ''وہ میر جو گم کردہ چمن ہے۔'' لیکن ''میر'' کو الگ کر کے ''گم کردہ چمن'' کو ایک ترکیب فرض کیجیے تو ''میر'' خطابیہ ہو جاتا ہے، اور معنی یہ بنتے ہیں کہ ''اے میر، ایک گم کردہ چمن زمزمہ پرواز ہے۔'' اگر پہلے معنی کو قبول کیجیے تو ''ایک'' کے دو معنی بنتے ہیں۔ (۱) محض ایک، یعنی عدد۔ (میر گم کردہ چمن ایک زمزمہ پرواز ہے۔) (۲) غیر معمولی۔ جیسے بال مکند حضور کا یہ لاجواب مطلع جسے کئی لوگوں نے غلطی سے میر سے منسوب کیا ہے:

یہ جو چشم پُر آب ہیں دونوں — ایک خانہ خراب ہیں دونوں

اب معنی یہ بنے کہ میر گم کردہ چمن عجب غیر معمولی قسم کا زمزمہ پرواز ہے۔ اگر دوسری قرأت قبول کیجیے تو ''زمزمہ پرواز'' اسمِ صفت کے بجاے اسمِ فاعل بن جاتا ہے۔ یعنی معنی یہ ہوے کہ اے میر، ایک گم کردہ چمن مصروف زمزمہ پردازی ہے۔ اب ''گم کردہ چمن'' پر غور کیجیے۔ معنی ہیں ''وہ جس نے چمن کو کھو دیا ہے، وہ جس سے چمن کھو گیا ہے۔'' اب تک اس بات کا اشارہ نہیں کہ چمن میں کھونے کے بعد وہ طائر اب کہاں ہے؟ دوسرے مصرعے سے معلوم ہوا کہ وہ دام میں ہے۔ لہٰذا اس کی چمن گم کردگی کی دو وجہیں ہو سکتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ جال میں ہے۔ لہٰذا چمن اس سے کھو گیا ہے، یا وہ چمن سے کھو گیا ہے، لیکن دوسری بات یہ بھی ممکن ہے کہ وہ اُڑتے اُڑتے بہت دُور نکل گیا، یہاں تک کہ راستہ بھول گیا، یا بہت تھک گیا۔ اس عالم میں یا تو وہ خود گرفتار ہونے پر تیار ہو گیا (کیوں کہ راستہ بھول چکا ہے، گھر واپس جا نہیں سکتا، لہٰذا گرفتاری کو بے کسی کی موت پر ترجیح دی۔) یا پھر تھک ہار کر وہ کہیں دم لینے کے لیے اُترا، اور خستہ حالی کے باعث گرفتار ہو گیا۔ بہ قول اصغر گونڈوی:

جہاں بازو سمٹتے ہیں وہیں صیاد ہوتا ہے

لیکن "گم کردہ چمن" کے ایک معنی "گم کردۂ چمن" بھی ہوتے ہیں، یعنی "وہ جسے چمن نے گم کر دیا"۔ اب مفہوم یہ نکلا کہ اس طائر کو چمن نے ہی گم کر دیا، یعنی چمن نے اُسے قبول نہ کیا، اپنے پاس نہ رکھا۔ اس مفہوم کی رو سے طائر ایک ایسی بے چارہ ہستی بن جاتا ہے جسے خود اُس کے وطن نے قبول نہ کیا۔ وہ وطن جو پناہ اور استقامت کا گھر تھا، اس طائر کے لیے غربت سے زیادہ بے مہر ثابت ہوا۔ اب "زمزمہ پرداز" پر غور کرتے ہیں۔ "پرداختن" کے سات سے لے کر سولہ تک معنی بتائے گئے ہیں۔ مندرجہ ذیل ہمارے مفید مطلب ہیں۔ (۱) گانا (۲) سنوارنا، مانجھنا (۳) مرتب کرنا۔ لہٰذا طائر گم کردہ چمن اپنا زمزمہ گا رہا ہے یا اسے خوب سنوار سنوار کر پیش کر رہا ہے یا اسے مکمل و مرتب کر رہا ہے۔ ان تمام صورتوں میں مصرع ثانی دو معنی دے رہا ہے۔ (۱) اس کی لے ایسی ہے کہ دام سے لے کر گوش گل تک ایک آواز پھیلی ہوئی ہے۔ یعنی اس کا نغمہ بہت پُر قوت ہے۔ (۲) اس کی لے بالکل یک رنگ ہے۔ لیکن اگر لے بالکل یک رنگ ہے تو پھر زمزمہ پردازی کیسی؟ لہٰذا معلوم ہوا کہ اس معنی میں مصرع طنز یعنی irony کا حامل ہے۔ اور آگے چلیے۔ "زمزمہ پرداز" کے جو معنی بھی قبول کیے جائیں۔ مصرع ثانی ایک تیسرے مفہوم کا بھی حامل نظر آتا ہے۔ طائر کی لے ایسی ہے کہ دام سے لے کر گوش گل تک سب کو، یعنی کم سے کم دام اور گوش گل دونوں کو یکساں (یعنی ایک ہی تاثر کی حامل) سنائی دیتی ہے۔ یعنی اس کا جو تاثر دام گاہ میں ہے، وہی چمن میں بھی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ دام گاہ میں (مثلاً) وہ غم گین و حزیں معلوم ہو لیکن چمن والوں کو یہ پُر مسرت سنائی دے۔ لیکن پھول کو سننے سے عاری فرض کرتے ہیں۔ پنکھڑیوں اور کان میں مشابہت کے باعث پھول کے کان تو فرض کیے جاتے ہیں۔ لیکن پھول چوں کہ بلبل کے نالہ و فغاں پر کان نہیں دھرتا (متوجہ نہیں ہوتا) اس لیے اسے بہرا کہا جاتا ہے۔ لہٰذا اگر یہ پہلو اختیار کیا جائے تو مفہوم یہ نکلا کہ طائر گم کردہ چمن کی فریاد کوئی سن ہی نہیں رہا ہے۔ اس کی لے گوش گل سے لے کر دام تک ایک آواز کی طرح ہے، یعنی کوئی وجود نہیں رکھتی چوں کہ پھول کے لیے آواز کا وجود نہیں۔ اور چوں کہ اس کی لے گوش گل اور دام تک یکساں ہے، لہٰذا معلوم ہوا کہ اس کی آہ وزاری کا کوئی سننے والا نہیں۔ "ایک آواز" کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ اس کی لے میں کوئی سُر نہیں، بس ایک سادہ و بے رنگ آواز ہے۔ ایسی صورت میں "زمزمہ پرداز" پھر طنزیہ کیفیت کا حامل ہو جاتا ہے۔ بے چارہ زمزمہ پردازی کی کوشش کر رہا ہے، یا خود کو زمزمہ پرداز سمجھ رہا ہے۔ لیکن دراصل گرفتاری کی مجبوری، یا خستہ حالی، یا گرفتاری کے رنج و کرب کے باعث اُس کے منھ سے بس ایک بے سُری سی چیخ سی نکل رہی ہے۔ آزاد ہوتا اور اپنے چمن میں ہوتا تو بات ہی اور ہوتی۔ اب تو بس ایک صدا ہے جو ہر طرف گونج رہی ہے۔ غرض جس پہلو سے دیکھیے، جس لفظ پر غور کیجیے، معنی کا خزانہ نظر آتا ہے۔

نثار احمد فاروقی نے لکھا ہے کہ مصرع ثانی میں "لے" کو لام مفتوح بہ معنی "راگ، سر" نہیں بل کہ لام مکسور بہ معنی "لے کر" پڑھنا چاہیے۔ بدیں صورت مصرعے کی نثر یوں ہوگی: اس کی آواز گوش گل سے لے (کر) دام تک ایک (ہی) ہے۔ اس قرأت میں تعقید کے علاوہ "کر" کا حذف ناگوار گذرتا ہے، لیکن اسے ایک ممکن قرأت قرار دینا بالکل درست ہے۔ ہاں اسے واحد قرأت نہیں کہہ سکتے کیوں کہ اس صورت میں معنی کے اکثر وہ پہلو زائل ہو جاتے ہیں جو میں نے اوپر

بیان کیے ہیں۔

۲۲۰/۲ ''کچھ ہو'' کے دو معنی ہیں (۱) کچھ بھی ہو، اور (۲) نوحہ ہو یا نالہ ہو، کچھ ہو۔ اگر ''ہو'' پر زور دیں تو تیسرے معنی پیدا ہوتے ہیں کہ ''کچھ ہونا چاہیے۔'' اسی طرح، ''انداز ہے ایک'' بھی کثیر المعنی ہے۔ (۱) ایک انداز نوحے کا ہے، ایک انداز نالے کا ہے۔ (۲) ہر بات کا ایک (خاص) انداز ہوتا ہے۔ (۳) نوحہ ہو یا نالہ، دونوں کا انداز ایک ہی ہے، یعنی لطف سے خالی نہ نوحے کو ہونا چاہیے، نہ نالے کو۔

اس شعر کو میر کے نظریۂ شعر کا ایک حصہ بھی مان سکتے ہیں، یعنی بات میں ''لطف'' ضروری ہے۔ ''لطف'' کے معنی ہیں ''خوبی''، یعنی ''حُسن''۔ لطف کے دوسرے معنی یہ ہیں کہ بات ایسی ہو جسے سُن کر یا پڑھ کر لطف یعنی مسرت یا تازگی کی کیفیت حاصل ہو۔ مضمون چاہے رنج و غم پر مبنی ہو، لیکن بات اس طرح کہی جائے کہ اس میں تازگی اور فرحت پیدا کرنے کی صلاحیت ہو۔ محض رونا دھونا، یعنی غم و رنج کا ایسا بیان جس میں جذبات کی شدت ہو لیکن کہنے کے انداز میں کوئی تازگی نہ ہو، میر کو منظور نہیں۔ لہٰذا مضمون کو کس طرح ادا کیا گیا، یہ بات اہم ہے۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھیے تو میر کی شعریات (یعنی کلاسیکی اُردو شعریات) کا اہم اُصول یہ بنتا ہے کہ شاعری ذاتی جذبے کا اظہار نہیں، بل کہ کسی بھی جذبے کا خوب صورت اظہار ہے، شعر اس وجہ سے خوب صورت نہیں بنتا کہ اس میں کوئی ایسا جذبہ ہے جو دل کو چھو لیتا ہے (جیسا کہ بیسویں صدی کے نقادوں نے غزل کی تعریف میں کہا ہے۔) بل کہ شعر اس لیے خوب صورت بنتا ہے کہ اس میں جذبہ (یا جو کچھ بھی ہے، مضمون، خیال، وغیرہ) اس طرح اُدا کیا جاتا ہے کہ اُس کے ذریعہ لطف، یعنی فرحت اور مسرت حاصل ہوتی ہے۔ یعنی شعر کا خوب صورت ہونا اُس کا لطف ہے، اور اُس کا لطف منحصر اس بات پر ہے کہ مضمون کو کس طرح ادا کیا گیا۔ ''لطف'' کے اس مفہوم (خوبی، بہ وجہ احسن ہونا) کی تصدیق داستانوں سے جگہ جگہ ہوتی ہے۔ مثلاً ''طلسم ہوش ربا'' جلد ہفتم (مصنف: احمد حسین قمر) کو میں نے یوں ہی کھولا تو چند صفحوں کے اندر ''لطف'' کے حسب ذیل استعمالات نظر پڑے:

(۱) اسد بھی بہ لطف گریباں گیر ہے، اس بے حیا کی جان کی ہلاکت کی تدبیر ہے۔ (صفحہ ۴۲۹)

(۲) ابھی پہلوان نوجوان ہو، تم نے کبھی لطف سے مقابلہ نہ کیا۔ (صفحہ ۴۵۹)

یہ بات ملحوظ رہے کہ جذبہ یعنی (emotion) اور (experience) یعنی تجربہ کلاسیکی اُردو شعریات میں کوئی اہم مقام نہیں رکھتے، بنیادی مقام مضمون کا ہے، اور جذبہ، تجربہ، آپ بیتی، جگ بیتی وغیرہ قسم کی چیزیں کچھ نہیں ہیں، محض مضمون کا تفاعل (function) ہیں، یعنی یہ چیزیں مضمون سے پیدا ہوتی ہیں، اور مضمون میں شامل ہیں۔ ''ہر اک بات کا انداز ہے ایک'' اور ''لطف نہ جاوے اس سے'' کے فقرے اس بات کو ثابت کرتے ہیں کہ بات کا اُسلوب، جس کے ذریعہ ''لطفِ سخن'' پیدا ہوتا ہے، بنیادی چیز ہے، دیوان اول ہی میں کہا ہے:

میر شاعر بھی زور کوئی تھا   دیکھتے ہو نہ بات کا اُسلوب

اب شعر کے بعض دیگر معنوی پہلوؤں پر غور کیجیے۔ ''لطف نہ جاوے اس سے'' کا ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ خود مرغ چمن کو نوحہ یا نالہ کرنے میں لطف حاصل ہوتا ہے (جس طرح شاعر کو شعر کہنے میں لطف آتا ہے۔) لہٰذا مرغ چمن

کو تلقین کر رہے ہیں کہ وہ لطف جو تم اس اپنی نوحہ گری یا نالہ گری سے حاصل کر رہے ہو، وہ ہمیشہ قائم رہنا چاہیے۔ یاد دعا کر رہے ہیں کہ وہ لطف کبھی نہ جائے، چاہے کچھ بھی ہو جائے۔ ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ مرغ چمن کو سمجھا رہے ہیں کہ کچھ بھی ہو جائے لیکن سننے والوں کا لطف قائم رہے۔ نوحہ ہو یا نالہ، ہر بات کا ایک خاص انداز ہوتا ہے، اور اس کے ذریعہ سننے والوں کو لطف حاصل ہوتا ہے۔ تم پر کچھ بھی گذرے، لیکن نالے اور نوحے کا وہی انداز برقرار رکھو، تا کہ اس میں لطف انگیزی کی جو صلاحیت ہے، وہ برقرار رہے۔

یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ ''نوحہ'' کھوئی ہوئی چیزوں، گذرے ہوئے لوگوں اور ان باتوں کا ہوتا ہے جو دوبارہ نہیں ہو سکتیں، ''نالہ'' کے لیے ایسی شرط نہیں۔ نالے میں شکوہ بھی ہو سکتا ہے، نوحہ میں شکوہ نہیں ہوتا۔

۲۲۰/۳ ٹیک چند بہار نے ''بہار عجم'' میں لکھا ہے کہ ''دماغ'' بہ معنی ''خواہش'' تعظیم اور بزرگی کے موقعے پر بولتے ہیں، یعنی یہ ایسے شخص کے لیے بولا جاتا ہے جس کی بڑائی دکھانا مقصود ہو۔ اور خود اپنے لیے بولتے ہیں تو بھی مفہوم اپنی بزرگی دکھانے کا ہی مقصود ہوتا ہے۔ مثلاً ''دماغ حرف زدن ندارم'' (میں بات نہیں کرنا چاہتا) اس پس منظر میں شعر کی معنویت دوبالا ہو جاتی ہے۔ بات تو کر رہے ہیں ناتوانی کی، لیکن پر پھڑ پھڑانے کی خواہش نہ ہونے کو ''دماغ نہ ہونا'' کہہ رہے ہیں، یعنی اپنی عظمت اور بزرگی کا احساس پھر بھی ہے۔ اس اعتبار سے مصرع ثانی کی داد نہیں ہو سکتی، کہ اگر سچ پوچھو تو میں بس ایک فراٹا بھروں اور قفس سے باغ تک پہنچ جاؤں۔ ایسی تعلی کرنے والے کو زیبا ہے کہ وہ ''خواہش'' کی جگہ ''دماغ'' کا لفظ استعمال کرے۔ یہ شعر دو مصرعوں میں ربط کی بہترین مثال ہے۔ پہلے مصرعے میں ''دماغ'' کہہ کر اپنی عظمت کی طرف اشارہ کیا، اور دوسرے مصرعے میں تعلی رکھ دی۔ رسی جل گئی مگر بل نہیں گیا۔ اسی کو کہتے ہیں کہ ناتوانی کے باعث بال فشانی بھی ممکن نہیں، اور دم خم وہی باقی ہیں کہ اگر چاہوں تو ایک پرواز میں قفس اور باغ کو ایک کر دوں۔ دیوان اول میں اس سے ملتا جلتا مضمون محض تعلی پر مبنی باندھا ہے اور تشبیہ کی ندرت کے باعث اس میں چار چاند لگا دیے ہیں:

ہمت اپنی ہی تھی یہ میر کہ جوں مرغ خیال اک پر افشانی میں گذرے سر عالم سے بھی

۲۲۰/۴ محاورے میں ''سخن ساز'' کے معنی ہوتے ہیں ''چرب زبان''، ''باتیں بنانے والا''۔ ورنہ لغوی معنی تو بس اتنے ہی ہیں کہ وہ شخص جو سخن (بات، شاعری) بناتا ہو، یعنی شاعر، یا خوش کلام شخص یا ''سخن / کلام کا وضع کرنے والا''۔ ظاہر ہے کہ محاورے کے معنی مرجح ہیں۔ اور ان معنی کی روشنی میں شعر کا مضمون عجب دل چسپ ہو جاتا ہے۔ دنیا میں جو کچھ گفت گو ہے، جو کچھ شور و غل اور ہنگامہ ہے، جو بھی آوازیں ہیں، اُن کے پردے میں ایک ہی چرب زبان، باتیں بنانے والی، بات سے بات پیدا کرنے والی ہستی ہے، یعنی ہستی الٰہی۔ لہٰذا ایک طرف تو یہ شعر وحدت وجود کا مضمون پیش کرتا ہے، اور دوسری طرف یہ ذات الٰہی کا شکوہ، بل کہ توہین کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر میر پر اعتراض کیا جاتا تو وہ کہتے کہ میں نے ''سخن ساز'' لغوی معنی میں استعمال کیا ہے۔ لیکن اعتراض شاید ہوا نہ ہوگا، کیوں کہ مشرقی تہذیب میں شاعروں کو جتنی آزادی حاصل رہی ہے، شاید کسی بھی کلاسیکی تہذیب میں اُنھیں اتنی آزادی حاصل نہ تھی۔

''سخن ساز'' میں فک اضافت فرض کیا جائے، یعنی یہ فرض کیا جائے کہ یہ دراصل ''سخن ساز'' یعنی ''ساز کا سخن''

ہے، تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ سب کی آواز کے بھیس میں دراصل ایک ہی ساز کی آواز ہے۔ یہ ساز فطرت بھی ہو سکتا ہے، ساز خداوندی بھی ہو سکتا ہے۔ یا اس کے معنی صرف یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ دنیا میں ہر چیز دراصل ایک ہی ہے، چاہے بہ ظاہر سب چیزیں مختلف اور الگ الگ معلوم ہوتی ہوں۔ اگر "پردے" کو "بھیس" کے معنی میں لیا جائے تو یہ معنی بہت مناسب ہو جاتے ہیں۔ اگر "پردے میں" کے معنی "پیچھے" لیے جائیں تو اول الذکر معنی زیادہ مناسب ہو جاتے ہیں، شعر بہ ہر حال کثیر المعنی ہے۔

"گوش" اور "پردے" میں ضلع ہے (کان کا پردہ)۔ "کھول" اور "پردے" میں بھی ضلع ہے۔ (پردہ کھولنا۔) "سُن" اور "شور" بھی اسی طرح ہیں (شور کی وجہ سے کان سُن ہو جاتے ہیں۔) "آواز" اور "ساز" کی رعایت ظاہر ہے۔ "پردہ" اور "ساز" میں بھی رعایت ہے، کیوں کہ ساز کے بعض تاروں کو "پردہ" کہا جاتا ہے۔ مصحفی نے اس مضمون کو بہت پست کر دیا ہے:

یارو کوئی سمجھو تو مغنی کی صدا کو کس پردے میں بولے ہے یہ آواز کہاں ہے

۲۲۰/۵ عالم کو "درباز" کہنے کا خیال ممکن ہے بیدل سے حاصل ہوا ہو:

کسے در بند غفلت ماندہ چوں من ندید ایں جا کہ عالم یک در باز است و می جویم کلید ایں جا

(کسی نے اس جگہ مجھ سے بڑھ کر بند غفلت کا گرفتار نہ دیکھا ہوگا، کہ دنیا ایک کھلا ہوا دروازہ ہے اور میں کنجی ڈھونڈ رہا ہوں۔)

بیدل کے یہاں عالم کو "یک درباز" کہنے کے علاوہ کچھ نہیں۔ بیدل کے عام انداز کے برخلاف لفاظی بھی کچھ زیادہ ہی ہے، لیکن میر نے مضمون کو کہیں کا کہیں پہنچا دیا۔ پہلے تو انھوں نے آئینے کی تشبیہ رکھ کر "درباز" کے پیکر میں نئی جان ڈال دی۔ پھر شعر کا تخاطب مبہم رکھ کر چند در چند تازہ امکانات پیدا کر دیے۔

اگر شعر کا تخاطب اللہ سے ہے تو متکلم کا دبدبہ اور طنطنہ قابلِ داد ہے، کہ اللہ کی بنائی ہوئی کائنات میں وہ اللہ کو موجود نہیں دیکھتا اور کہتا ہے کہ تو جس شکل میں چاہے عالم میں در آ ے، یعنی اللہ کو، جو صاحب خانہ ہے، دعوت دی جا رہی ہے کہ اپنے گھر میں آجا۔ اگر شعر کا تخاطب معشوق سے ہے تو سوال اُٹھتا ہے کہ معشوق موجود کیوں نہیں ہے؟ شاید اس وجہ سے کہ معشوق محض خیالی ہے، محض ایک تصور ہے، اور متکلم اُسے متشکل ہونے کے لیے پکار رہا ہے۔ اگر ایسا ہے تو یہ بالکل نیا مضمون ہے اور میر کی فکر کا ایک انوکھا پہلو سامنے لاتا ہے کہ معشوق ہمہ جہت اور ہمہ پیکر ہے، لیکن مثالی ہے، یعنی افلاطونی عین کا درجہ رکھتا ہے۔

"چاہے جس شکل سے" کے فقرے پر غور کیجیے تو ایک اور صورت سامنے آتی ہے، اس فقرے سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ جیسے بھی ہو، جس طرح بھی ہو، لیکن تو عالم میں داخل ہو جا۔ عالم آئینے کی طرح کھلا ہوا دروازہ ہے، لیکن آئینہ بے تمثال ہو تو بے روح اور ویران اور بے مصرف ہوتا ہے۔ جب تک تو متشکل نہیں ہوتا، عالم ویران رہے گا۔ کسی طرح سہی، لیکن تو آ ضرور جا۔ اگر "شکل" کے معنی "صورت" لیے جائیں تو مفہوم وہ بنتا ہے جو اُوپر بیان ہوا،

کہ عالم تیرا ہے، تو جس شکل میں چاہے آ جائے، لیکن دونوں صورتوں میں معشوق (حقیقی یا مجازی) کا داخلہ محض تمثال صفت ہوگا۔ یعنی جس طرح آئینے میں تمثال داخل ہوتی بھی ہے اور نہیں بھی ہوتی، اس کا وجود ہوتا ہے اور نہیں بھی ہوتا، اسی طرح معشوق کا عالم میں داخلہ ہوگا بھی تو محض تمثال کی سطح پر ہوگا۔ آئینے کا کھلا ہوا دروازہ لامتناہی مکان کی علامت ہے۔ ظاہر ہے کہ معشوق (حقیقی) مکان سے ماورا ہے، اور معشوق (مجازی) محض مثالی ہے، لہٰذا لامکان ہے، ایسے معشوق کے لیے دروازہ بھی ہوگا تو لامتناہی مکان کا ہی دروازہ ہوگا۔

اگر ''تمثال صفت'' کو خطابیہ فرض کریں تو معنی یہ بنتے ہیں کہ اے معشوق تو تمثال کی صفت رکھتا ہے۔ تمثال کی صفت یہ ہے کہ وہ آئینے میں داخل ہو جاتی ہے۔ آئینے کی صفت یہ ہے کہ وہ بند ہے، لیکن تمثال کے داخلے کے لیے دروازے کی طرح کھل جاتا ہے۔ عالم مثل آئینے کے ہے، اور معشوق مثل تمثال کے۔ لہٰذا معشوق سے کہہ رہے ہیں کہ تو اس آئینے میں کیوں داخل نہیں ہو جاتا؟

اب لگے ہاتھوں رعایتوں پر بھی غور کر لیجیے۔ ''در'' (بہ معنی دروازہ) اور ''در باز''۔ ''شکل'' اور ''تمثال''، ''تمثال'' اور ''آئینہ''۔ ایسے ہی شعروں کی نسبت کہا جاتا ہے کہ پورے پورے دیوان پر بھاری ہوتے ہیں۔

ممکن ہے اقبالؔ کے اس خوب صورت شعر کا محرک میر کا زیر بحث شعر رہا ہو:

قدم بے باک تر نہ در حریم جان مشتاقاں   تو صاحب خانہ آخر چرا دزدانہ می آئی

(مشتاقوں کی حریم جان میں بے دھڑک قدم رکھتے ہوئے آجا۔ خود تو ہی صاحب خانہ ہے، پھر یہ چوری چوری آتا کیوں؟)

دیوانِ سوم

ردیف ک

(۲۲۱)

(۸۴۴۔۱۱۶۰)

۶۱۰ ہرچند صرف غم ہیں لے دل جگر سے جاں تک | لیکن کبھو شکایت آئی نہیں زباں تک

صرف غم ہیں = غم کے سپرد ہیں، غم کے قبضے میں ہیں۔

ان جلتی ہڈیوں کو شاید ہما نہ کھاوے | تب عشق کی ہماری پہنچی ہے استخواں تک

ابر بہار نے شب دل کو بہت جلایا | تھا برق کا چمکنا خاشاک آشیاں تک[۱]

ہونا جہاں کا اپنی آنکھوں میں ہے نہ ہونا | آتا نظر نہیں کچھ جاوے نظر جہاں تک[۲]

روئے جہاں جہاں ہم جوں ابر میر اس بن | اب آب ہے سراسر جاوے نظر جہاں تک

جہاں جہاں = ہر جگہ، بہت زیادہ۔

۲۲۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ''لے دل جگر سے جاں تک'' کی تعقید خالی از لطف نہیں۔ ''چند'' اور ''صرف'' میں ضلع بھی دل چسپ ہے۔ (''چند'' بہ معنی ''کچھ''، ''کتنا'' اور ''صرف'' بہ معنی ''خرچ''۔)

۲۲۱/۲ ہما کے بارے میں معلوم ہے کہ ہڈی کھاتا ہے۔ لہٰذا توقع ہے کہ عاشق جب مر کھپ جائے گا تو اُس کی ہڈیاں ہما کی غذا ہوں گی۔ اس مضمون کے دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ عاشق کی میت بے گور و کفن رہے گی، لہٰذا اُس کی لاش چیل کوے کھائیں گے۔ ہڈیاں بچ رہیں گی تو ہما کے کام آئیں گی۔ دوسرا پہلو یہ کہ عاشق کے جسم پر گوشت ہے ہی نہیں، وہ صرف ہڈیوں کا ڈھانچا ہے، لہٰذا جب وہ مرے گا تو ہما کو اُس کی ہڈیاں کھانے کو ملیں گی، اور کسی کو کچھ نہ ملے گا۔ (بے گور و کفن رہنے کا پہلو دونوں مضامین میں مشترک ہے۔) ہما کے بارے میں توقع کرنا، بل کہ یقین رکھنا، کہ وہ عاشق کی ہڈیاں کھائے گا، اس لیے اور بھی دل چسپ ہے کہ ہما کا سایہ جس پر پڑے وہ بادشاہ ہو جاتا ہے۔ لہٰذا موت کے بعد بھی عاشق کی شخصیت اس قدر اہم اور جان دار ہے کہ اُس کے طفیل لوگ بادشاہ بنتے ہیں۔ اسی پہلو کے باعث یہ فرض نہیں کیا (جیسا کہ ہم آگے دیکھیں گے) کہ عاشق کی ہڈیوں کو ہما کے بجائے اور کوئی جانور کھا رہا ہے۔

عاشق کی ہڈیاں جانوروں (اور بالخصوص ہما) کی غذا بنیں، یہ مضمون نیا نہیں ہے، یہ مضمون البتہ میر کا اپنا ہے کہ ہڈیوں میں آگ اس قدر ہے کہ ہما اُن کو نہ کھائے گا۔ عشق کی آگ کا مضمون سامنے کا ہے، لیکن میر نے اس میں یہ طبی پہلو بھی رکھا ہے کہ پرانے زمانے میں بعض طرح کے بخار کو ''ہڈی کا بخار'' کہا جاتا تھا۔ ''تب'' کا لفظ نہایت عمدہ ہے، کیوں کہ

۱، ۲: یہ شعر دیوانِ دوم کے ہیں۔

یہ ''بخار'' کے معنی بھی دے رہا ہے اور ''آگ'' کے بھی۔ عشق کی آگ ہڈیوں تک پہنچ جائے، یہ مضمون میر نے دیوانِ پنجم میں بڑی خوبی سے باندھا ہے:

استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں عشق نے آگ یہ لگائی ہے

شعر زیرِ بحث میں ''تپ'' کی ذومعنویت نے ایک لطف مزید پیدا کر دیا ہے جو دیوانِ پنجم کے شعر میں نہیں ہے۔ (یہ اور بات ہے کہ دیوانِ پنجم کے شعر میں کئی خوبیاں ہیں جو اپنی جگہ پر بیان ہوں گی۔) جلتی ہوئی ہڈیوں سے ہما بیزار ہوگا، یہ مضمون میر کو اس قدر پسند تھا کہ اُنھوں نے اس کو تقریباً بے تغیر الفاظ کئی جگہ بیان کیا ہے:

ان ہڈیوں کا جلنا کوئی ہما سے پوچھو لاتا نہیں ہے منھ وہ اب میرے استخواں تک (دیوانِ دوم)

(یہ زمین بھی میر کو اس قدر پسند تھی کہ اُنھوں نے دیوانِ چہارم کے علاوہ ہر دیوان میں ایک غزل اس میں کہی ہے۔ ممکن ہے اس پسند میں ''استخواں'' اور ''ہما'' کے مضمون کی پسندیدگی بھی شامل ہو۔)

کیا میل ہو ہما کی پس از مرگ میری اور ہے جائے گیر عشق کی تب استخواں کے بیچ (دیوانِ چہارم)

ان جلتی ہڈیوں پر ہرگز ہما نہ بیٹھے پہنچی ہے عشق کی تپ اے میر استخواں تک (دیوانِ ششم)

دیوانِ چہارم میں اس مضمون کو اُلٹ کر یہ لطف پیدا کیا ہے کہ جلنے کے باعث ہڈیاں سوندھی ہو گئی ہیں، اس لیے ہما کو مرغوب ہیں:

دیر رہتا ہے ہما لاش پہ غم کشتوں کی استخوان ان کے جلے کچھ تو مزہ دیتے ہیں

مصرعِ ثانی میں دو لطف ہیں۔ ایک تو وہی جو اُوپر بیان ہوا۔ دوسرا یہ کہ جلی ہوئی ہڈیاں کچھ تو مزے دار ہوں گی، ورنہ ہما غم کشتوں کی لاشوں پر اتنی دیر تک نہ رہتا۔

اُوپر جتنے شعر نقل ہوئے ان میں دیوانِ دوم کا شعر سب سے کم زور ہے۔ جو شعر مَیں نے درجِ انتخاب کیا ہے، اس میں ایک حُسن ایسا ہے جو کسی شعر میں نہیں، کہ پہلے مصرعے میں ایک حسرت ہے، ایک محزونی ہے۔ اب تک تو اُمید تھی کہ میری ہڈیاں ہما کے کام آئیں گی (اور اس طرح شاید کسی کو بادشاہ بھی بنا دیں گی) لیکن اب تو عشق کی تب ہڈیوں تک پہنچ گئی، اب ہما ان ہڈیوں کو شاید ہی کھائے، زندگی میں ہم حرماں نصیب رہے، موت میں بھی حرماں نصیب رہیں گے۔ اور ایسا بھی نہیں کہ ہم نے کوئی بہت بڑی تمنا کی ہو، بس یہی چاہتے تھے کہ ہماری ہڈیاں ہما کا پیٹ بھریں۔ ''شاید ہما نہ کھاوے'' میں ایک طرح کا صبر یا اقبال (acceptance) بھی ہے کہ اب ہم ہما کے کام کے نہ رہے۔ یہ اشارہ بھی ہے کہ یہ ہڈیاں اگر ہما کے کام نہ آئیں تو شاید کسی اور جانور یا شخص کے کام آ جائیں گی۔

غالب نے اسی اشارے کے امکانات کو اپنے مخصوص استعاراتی اور کنایاتی اُسلوب میں یوں ظاہر کیا ہے:

دور باش از ریزہ ہائے استخوانم اے ہما کایں بساط دعوت مرغان آتش خوار است

(اے ہما میری ہڈیوں کے ریزوں سے دُور رہ، کیوں کہ یہ تو آتش خور پرندوں کی دعوت کا دسترخوان ہے۔)

اور آگے چلیے تو اصغر علی خاں نسیم نے ہما اور ہڈی کے مضمون کو یہ نیا پہلو دے دیا کہ ہڈیاں باقی ہی نہیں جو ہما کے

کام آئیں:

تن شعلہ ہائے غم سے ہوا خاک اے نسیمؔ دیکھیں گے استخواں نہ ہمارے ہما کے ناز

افسوس کہ نسیم کا پہلا مصرع اتنا برجستہ نہیں جتنا کہ مصرع ثانی ہے۔ سید محمد خاں رندؔ نے بھی میرؔ کے اشارے کو مضمون بنا کر اچھا پیش کیا ہے:

پڑا ہنگامہ ہے شاید ہمارے استخوانوں پر ہوا جھگڑا ہما میں اور سگانِ کوئے دلبر میں

رندؔ کا مصرع اولیٰ ذرا تصنع آمیز ہے اور مصرع ثانی میں میرؔ کا سا وقار یا محزونی نہیں۔ لیکن مضمون یقیناً عمدہ ہے۔ عاشق کی ہڈیاں ہما کی غذا نہ بن سکنے کے بعد کتے کو بھی نامرغوب ٹھہریں گی، یہ مضمون سطوت لکھنوی شاگرد لطافت لکھنوی نے اُٹھایا ہے، لیکن لفظی در و بست بہت سست اور کثرت الفاظ بہت ہے، لہٰذا شعر کامیاب نہ ہو سکا:

تلخیِ فرقت تھی جو بے حد نہ ہرگز کھا سکا ہڈیاں مری سگِ جاناں چبا کر رہ گیا

$\frac{221}{3}$ اس مضمون کو ذرا مختلف پہلو سے دیوانِ ششم میں یوں بیان کیا ہے:

دل دھڑکے ہے جو بجلی چمکے ہے سوئے گلشن پہنچے مبادا میری خاشاک آشیاں تک

لیکن شعر زیرِ بحث میں مضمون لطیف تر اور اُسلوب بلیغ تر ہے۔ ''ابرِ بہار'' تر ہوتا ہے، اس کی مناسبت سے ''دل کو بہت جلایا'' نہایت خوب ہے، پھر رات کے وقت بجلی کی چمک اور بارش کے طوفان کی کیفیت کچھ اور ہی ہوتی ہے، اس میں ایک عجب اسراری قوت اور بے قابو جوش اور تباہ کن لیکن بے دماغ اور وحشیانہ (mindless) فراوانی محسوس ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے ''شب'' کا حوالہ شعر کی کیفیت کو دوبالا کر دیتا ہے۔ پھر یہ بھی کہ رات کی تاریکی میں دل کا جلنا نہ صرف روشنی کا التباس پیدا کرتا ہے، بل کہ وہ برق کی چمک کے متقابل بھی ہے۔

دوسرے مصرعے میں تین پہلو ہیں، جن میں صرف ایک (یعنی آشیاں کا خاشاک ہونا) دیوانِ ششم کے شعر میں اور شعر زیرِ بحث میں مشترک ہے۔ آشیاں کے خاشاک ہونے سے مراد یہ ہے کہ آشیاں کچھ نہ تھا، صرف خس و خاشاک کا ڈھیر تھا، یعنی باقاعدہ آشیاں بھی نہ تھا۔ بے سروسامانی کے باعث بس چند تنکے جمع کر لیے تھے، لیکن ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ بارش اور آندھی نے آشیاں کو تہس نہس کر کے صرف خاشاک کا ڈھیر چھوڑ دیا تھا، ایک مفہوم یہ بھی ممکن ہے کہ آشیاں تھا ہی کیا، بس خاشاک تھا، یعنی وہ خاشاک جسے مَیں آشیاں کہتا اور سمجھتا ہوں۔

اب مصرع ثانی کے مزید پہلو دیکھیے: برق صرف اُس وقت تک چمکتی رہی جب تک خاشاک آشیاں باقی تھا۔ جب برق نے خاشاک کو جلا لیا تو اُس کا چمکنا اور گرجنا بھی بند ہو گیا۔ یعنی مصرعے کی نثر یوں ہو گی: برق کا چمکنا خاشاک آشیاں (کے ہونے) تک تھا۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ برق بار بار چمک رہی تھی اور اُس کی روشنی یا گرمی خس و خاشاک آشیاں تک پہنچ رہی تھی۔

شعر زیرِ بحث میں یہ کنایہ بھی ہے کہ متکلم آشیاں اور گلشن سے دُور نہیں ہے، بل کہ کہیں قریب ہی کسی قفس میں قید ہے اور وہاں سے گلشن اور آشیاں کا منظر دکھائی دیتا ہے، دیوانِ ششم کے شعر میں دُوری کا کنایہ ہے، گلشن اور

آشیاں نظر نہیں آ رہے ہیں، بل کہ یہ معلوم ہے کہ گلشن کس سمت میں ہے۔ اس شعر میں صورتِ حال فوری ہے، اس لیے تاثر ذرا مختلف اور کم شدید ہے۔ شعرِ زیرِ بحث میں گذشتہ رات کا حال بیان کیا گیا ہے اور اس بات کو واضح نہیں کیا گیا کہ متکلم اور اُس کے آشیاں پر کیا گذری۔ یعنی جب آشیاں جل گیا تو متکلم نے کیا کیا، یا جب رات بھر متکلم نے برق کو آشیاں کے پاس تڑپتے دیکھا تو اُس نے صبح کس طرح کی؟ بس یہ کہا گیا ہے کہ ابر بہار کے باعث دل رات کو بہت جلا۔ اب یہ دل چسپ صورتِ حال سامنے آتی ہے کہ دل جلانے کا کام ابرِ بہار نے کیا ہے، نہ کہ برق نے۔ یعنی اگر میں قفس میں نہ ہوتا تو چاہے آشیاں سے دُور بھی ہوتا، لیکن ابرِ بہار کا لطف تو آزادی سے اُٹھاتا۔ قفس یا صیاد کے بجاے ابرِ بہار کو اپنی محزونی کا باعث ٹھہرانا عجب لطف رکھتا ہے۔ خوب شعر ہے۔

۳۲۱/۴ مصرعِ ثانی سے ظاہر ہوتا ہے کہ آنکھ بے کار نہیں ہوئی ہے لیکن پھر بھی کچھ نظر نہیں آ رہا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ دنیا آنکھوں میں تاریک ہو گئی ہے، یا دنیا کی ہر چیز کو غیر حقیقی سمجھتے ہیں، یا پھر معشوق کے تصور میں، یا اپنے غم میں، یا اپنی ہی ہستی میں اس درجہ محو ہیں کہ اور کچھ نظر ہی نہیں آتا۔ مصرعِ اولیٰ کا ایک دل چسپ پہلو یہ ہے کہ دنیا کے ہونے کا ثبوت ہی یہ ہے کہ ہماری نظروں میں اس کا وجود نہیں۔ پہلے مصرعے میں "جہاں" بہ معنی "دنیا" اور دوسرے مصرعے میں "جہاں" بہ معنی اسم مکان میں ایہام صوت ہے۔

۳۲۱/۵ ایہام صوت کی بہتر مثال اس شعر میں ہے، کیوں کہ مصرعِ اولیٰ میں "جہاں جہاں" بہ ظاہر اُردو کے اسم مکان کی تکرار معلوم ہوتا ہے، لیکن دراصل یہ فارسی ہے، بہ معنی "ہر جگہ"۔ غالب نے اسے فارسی میں یوں استعمال کیا ہے :

سحر دمیدہ و گل در دمیدن است تخسپ جہاں جہاں گل نظارہ چیدن است تخسپ

(پو پھٹی ہے اور پھول کھلنے والے ہیں، سو مت۔ ہر جگہ گل نظارہ توڑنے کے لیے قابل ہیں۔ سو مت۔)

میر کے شعر میں "ابر"، "اب" اور "آب" میں تجنیس خوب ہے۔ یہ معنوی پہلو بھی عمدہ ہے کہ جب آنکھوں میں آنسو ڈبڈبا بھرے ہوں تو ہر چیز پانی میں ڈوبی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ "جاوے نظر جہاں تک" کا فاعل مبہم رکھ کر یہ اشارہ رکھ دیا ہے کہ تمام انسانوں کی نظر میں پانی ہی پانی ہے، صرف مجھ پر ہی مخصوص نہیں۔ ہو سکتا ہے کہ میر نے "جہاں جہاں" کو "یک جہاں" بہ معنی "بہت زیادہ" کے معنی میں برتا ہو۔ ان معنی کی تصدیق "فرہنگ آنندراج" سے ہوتی ہے۔

دیوانِ چہارم

ردیف ک

(۲۲۲)

(۱۴۳۱)

۶۱۵ رہا پھول سا یار نزہت سے اب تک — نہ ایسا کھلا گل نزاکت سے اب تک
لبالب ہے وہ حُسن معنی سے سارا — نہ دیکھا کوئی ایسی صورت سے اب تک
نہ ہو گو جنوں میر جی کو پر ان کی — طبیعت ہے آشفتہ وحشت سے اب تک

۲۲۲/۱ معشوق کو پھول کہنا اور پھر اس کے لیے نزہت کی دلیل لانا اعجاز بیانی ہے۔ ''نزہت'' کثیر المعنی لفظ ہے اور ہر معنی معشوق کے لیے مناسب ہیں۔ ''نزہت'' کے ایک معنی ہیں ''دُوری'' اور اس سے ''پاکیزگی''، ''بالکل بے داغ ہونا''، ''بالکل آلودہ نہ ہونا'' کے معنی پیدا ہوے، کیوں کہ جو شخص دُور رہے گا وہ بے لوث اور پاک بھی رہے گا۔ معشوق اس لیے پھول کی طرح تر و تازہ اور حسین رہا کہ وہ پاک و بے عیب تھا، لوگوں سے دُور دُور رہا۔ لہٰذا وہ جسمانی آلودگی سے مبرا اور منزہ رہا۔ اُس کی پاک دامانی اُس کے بقاے حُسن کی ضامن رہی۔ پھر ''نزہت'' کے معنی ہیں ''تری و تازگی''۔ لہٰذا معنی یہ ہوے کہ معشوق کا حُسن اس قدر شاداب تھا، جوانی کی بہار اس درجہ جوش پر تھی کہ معشوق ہمیشہ پھول کی طرح شگفتہ رہا، اس پر خزاں کبھی نہ آئی۔ پھر ''نزہت'' کے ایک معنی ہیں ''لطف و انبساط'' اور ''نزہت گاہ''، ''نزہت آباد'' سیر و تفریح کی جگہ کو کہتے ہیں۔ لہٰذا اب معنی یہ ہوے کہ معشوق کا جسم اس قدر پُر لطف ہے کہ اختلاط و ارتباط، یا امتدادِ زمانہ کے باوجود اب بھی وہ پھول کی طرح دل خوش کن اور مزے دار ہے۔ یعنی اس مفہوم میں معشوق کے حُسن کا جنسی اور جسمانی پہلو زیادہ نمایاں ہے۔

اب مصرع ثانی کو دیکھیے۔ ''نزاکت'' اور ''نزہت'' میں صنعت شبہ اشتقاق ہے۔ یعنی دونوں الفاظ ایک خاندان کے معلوم ہوتے ہیں، لیکن دراصل ''نزاکت'' گھڑا ہوا لفظ ہے، اُردو فارسی والوں نے ''نازک'' (جو فارسی ہے) سے عربی طرز پر بنالیا ہے۔ ''نزاکت'' کو عام طور پر ''نازک ہونا'' کے معنی میں لیا جاتا ہے۔ لیکن اس کو ''حُسن و باریکی'' (مثلاً ''بات کی نزاکت'') اور subtilety (مثلاً ''معاملے کی نزاکت'') اور نفاست یعنی elegance مثلاً کسی عمارت کی نفاست کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ اور یہی معنی شعر زیر بحث میں زیادہ مفید مطلب ہیں۔ مراد یہ ہوئی کہ پھول تو کھلتے ہی رہتے ہیں، لیکن اس نزاکت کا پھول، جیسا کہ ہمارا معشوق ہے، اب تک کوئی نہ کھلا۔ یعنی یہ عمومی بیان ہوا۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ پھول نے بہت کوشش کی، لیکن معشوق کی سی نزاکت کے ساتھ وہ نہ کھل سکا۔

یہ خصوصی بیان ہوا۔ یعنی پہلے مفہوم کی رو سے تمام پھولوں کا تذکرہ ہے، اور دوسرے مفہوم کی رو سے کسی ایک پھول کا۔ عمومیت پھر بھی باقی رہتی ہے، کیوں کہ ایک پھول بھی تمام پھولوں کی علامت ہے۔

۲۲۲/۲ اسلامی صوفیانہ اور فلسفیانہ فکر میں صورت اور معنی کی اصطلاحیں بہت اہم ہیں۔ ان کے معنی پوری طرح واضح نہ ہونے کی وجہ سے شارحین کو اکثر مغالطہ ہو جاتا ہے کہ ''صورت'' اور ''معنی'' میں وہی رشتہ ہے جو ''عرض'' اور ''جوہر'' میں ہے۔ اصل صورتِ حال یہ ہے کہ صوفیوں کے نزدیک ''معنی'' وہ موثر اُصول ہے جو کائنات میں تصرف کر رہا ہے۔ چناں چہ مولانا روم اپنی مثنوی میں شیخ اکبر کے حوالے سے کہتے ہیں:

پیش معنی چیست صورت بس زبوں چرخ را معنیش می دارد نگوں
گفت المعنی ہو اللہ شیخ دیں بحر معنی ہاست رب العالمیں

(معنی کے سامنے صورت کیا ہے؟ بہت ہی زبوں شے۔ آسمان اسی لیے جھکا ہوا ہے کہ وہ معنی سے بوجھل ہے۔
شیخ دین (محی الدین ابن عربی) نے فرمایا ہے کہ اللہ معنی ہے۔ رب العالمین معانی کا سمندر ہے۔)

لہٰذا اصل وجود معنی ہے، اور باقی سب صورت۔ یعنی معنی کو Reality اور صورت کو Appearance کہہ سکتے ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر ایک Reality کی ایک Appearance بھی ہو۔ یہ دو الگ الگ، اور مختلف منطقے کی چیزیں ہیں۔

معقولات کے سیاق و سباق میں عسکری صاحب نے ''صورت'' اور ''معنی'' کی عمدہ تشریح کی ہے۔ (''وقت کی راگنی''۔) عسکری کہتے ہیں: ''ہمارے فلسفے میں پہلے تو ''صورت'' کا لفظ مادے کے لفظ کے ساتھ اور اس کے مقابل استعمال ہوتا ہے۔ ازمنۂ وسطیٰ کے مغربی فلسفے میں اس کے مرادفات ہیں Form and Matter یا Essence and Substance یہاں صورت اور مادہ دونوں ایسے حقائق ہیں جن کا حواس ظاہری کے ذریعے ادراک نہیں ہو سکتا۔ اس مفہوم سے نیچے اُتریں تو ''صورت'' کا لفظ استعمال ہوتا ہے ''معنی'' کے مقابل۔ اس درجے میں ''صورت'' کا لفظ دلالت کرتا ہے اس حقیقت پر جس کا ادراک حواسِ ظاہری کے ذریعے ممکن ہو، اور ''معنی'' کا لفظ اس حقیقت پر جس کا ادراک حواس ظاہری کے وسیلے سے ممکن نہ ہو۔''

مندرجہ بالا تشریحات کو ذہن میں رکھیے تو یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ میر نے اپنی خود نوشت سوانح میں اپنے باپ کی صورت کو ''سراپا معنی'' کیوں کہا ہے، اور شعر زیرِ بحث میں معشوق کو حُسنِ معنی سے لبالب کہنے کا کیا مطلب ہے؟ یعنی معشوق کا حُسن ایسا ہے جس کا ادراک حواسِ ظاہری سے نہیں ہو سکتا۔ اور میر متقی کی صورت سراپا معنی اس معنی میں تھی کہ وہ اپنے روحانی کمالات کے باعث انسانی آلودگیوں سے بالکل پاک ہو گئے تھے اور خدا کے جلوؤں کا مظہر بن گئے تھے۔ گویا ''ذکر میر'' میں ''سراپا معنی'' کی اصطلاح صوفیوں کے عالم سے ہے اور شعر زیرِ بحث میں معقولیت کے عالم سے۔ شعر کا لطف تو اس بات میں ہے ہی کہ معشوق کو حُسنِ معنی سے لبالب کہا، لیکن اس بات میں بھی ہے کہ اس حُسنِ معنی کی دلیل معشوق کی صورت ہی کو ٹھہرایا یعنی اس کی صورت ایسی ہے کہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ حُسنِ معنی سے بھرا ہوا ہے۔ معشوق

کے بدن کو صراحی یا ساغر فرض کرنا اور حُسنِ معنی کو شراب فرض کرنا اور یہ کہنا کہ وہ حُسنِ معنی سے لبالب بھرا ہوا ہے، نہایت بدیع بات ہے، کیوں کہ اس میں روحانی مابعد الطبیعیاتی حقیقت کو حسی، جسمانی، بل کہ تقریباً جنسیانی (erotic) الفاظ میں بیان کیا گیا ہے۔

مولانا روم کے اس بیان کو نظر میں رکھیے کہ اللہ تعالیٰ ''بحرِ معنی ہا'' ہے تو شعر کے ایک معنی یہ بھی بنتے ہیں کہ معشوق حُسنِ معنی سے لبالب ہونے کے باعث اللہ تعالیٰ کے بحرِ معنی کا ایک موتی ہے، یا ان لامتناہی معانی میں سے ایک معنی ہے جن سے اللہ کی ہستی عبارت ہے، یعنی معشوق مظہرِ عین ذات ہے۔ جس طرح بھی دیکھیے غیر معمولی شعر ہے۔

۲۲۲/۳ مقطع برائے بیت ہے۔ اسے غزل کی تکمیل کے لیے درج کر دیا گیا ہے، لیکن اس میں یہ خوبی ہے کہ جنون، وحشت اور آشفتگی میں جو باریک فرق ہے اُس کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ ''جنون'' بہ معنی ''دیوانگی'' ہے، اور بہ معنی شدتِ احساس و جذبہ یعنی passion بھی۔ ''وحشت'' سے مراد وہ کیفیت ہے جب انسان ہر شے سے دُور بھاگتا ہے، یعنی وہ ہر چیز سے، یہاں تک خود سے بھی، گھبراتا ہے۔ ''آشفتگی'' سے مراد ہے طبیعت کا بے سکون ہونا، مزاج کا برہم ہونا۔

دیوانِ پنجم

ردیف ک

(۲۲۳) **(۱۶۶۳)**

کیا ہم میں رہا گردش افلاک سے اب تک — پھرتے ہیں کمھاروں کے پڑے چاک سے اب تک
ہر چند کہ دامن تئیں ہے چاک گریباں — ہم ہیں متوقع کف چالاک سے اب تک
۶۲۰ گو خاک سی اُڑتی ہے مرے منھ پہ جنوں میں — ٹپکے ہے لہو دیدۂ نم ناک سے اب تک
دے کپڑے تو بدلے ہوئے میر اس کو کئی دن — تن پر ہے شکن تنگی پوشاک سے اب تک

چالاک = تیز رو، ماہر، ہوشیار۔

۲۲۳/۱ بہ ظاہر معلوم ہوتا ہے کہ مصرع اولیٰ میں ردیف پوری طرح کارآمد نہیں۔ لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ یہاں ''اب تک'' کے معنی ہیں ''اس وقت تک''؛ ''یہ زمانہ آنے تک''۔ لہٰذا مراد یہ ہوئی کہ یہ زمانہ آتے آتے (اسے بڑھاپا کہیں یا عشق کی صحرانوردی کے بعد کا زمانہ کہیں، یا عشق کی صعوبتیں اُٹھا لینے کے بعد کا وقت کہیں) اب ہم میں کچھ بھی نہ رہا، یہاں تک کہ پہلے جیسی آوارہ گردی اور خانماں بربادی بھی نہ رہی۔ اب تو ہم کمھار کے چاک کی طرح چکر کاٹ رہے ہیں، لیکن اپنی ہی جگہ پر ہیں، نہ کہیں جاتے ہیں نہ آتے ہیں۔ گردش ہے لیکن بے مصرف۔ گردشِ افلاک کی مناسبت سے تشبیہ میں دوہرا حُسن پیدا ہو گیا ہے۔ ''پڑے'' کا لفظ بھی خوب ہے، کیوں کہ کمھار کا چاک زمین میں پڑا رہتا ہے۔ مصرع ثانی کی نثر یوں ہوگی: (ہم) اب تک پڑے کمھاروں کے چاک سے (بہ معنی ''کی طرح'') پھرتے ہیں۔ گردش لاحاصل کی تصویر خوب کھینچی ہے۔

۲۲۳/۲ ''چالاک'' کا لفظ سودا نے بھی خوب باندھا ہے:

تڑپ اپنے دل بے تاب کی خاطر اے شوخ — برق سے لی ہے ترے غمزۂ چالاک کے مول

لیکن اس بات کا ثبوت نہ ہونے کی وجہ سے، کہ عاشق غمزۂ چالاک کو فروخت کرنے کا اختیار رکھتا ہے، شعر میں بیان ادھورا رہ گیا، صرف ''غمزۂ چالاک'' کی خوبی باقی رہی۔ اس کے برخلاف، میر کا شعر ہر طرح مکمل ہے، اور ''چالاک'' کے دونوں معنی بھی اس میں بڑی خوبی سے صرف ہوئے ہیں۔ گریبان کا چاک لمبا ہوتے ہوتے دامن تک پہنچ گیا ہے، لیکن مجھے اپنے تیز رو ہاتھوں، یا ہوشیار اور ماہر فن ہاتھوں سے اب بھی توقع ہے کہ وہ مزید چاکی کا کوئی ڈھب نکال ہی لیں گے۔ دیوانگی کی معصومیت کی اچھی آئینہ داری ہے، کہ دیوانہ بکار خویش ہشیار بھی ہوتا ہے، لیکن اس

کی فکر منطقی نہیں ہوتی۔ اسے معلوم ہے کہ میرے ہاتھ خوب تیز چلتے ہیں اور گریباں چاکی میں ماہر ہیں، اس لیے اسے توقع ہے کہ ابھی کچھ نہ کچھ اور بھی چاک کرنے کو ہے۔ بلا سے گریبان پھٹ کر دامن تک پہنچ گیا۔ میرے چالاک ہاتھ تو کچھ نہ کچھ تو کر ہی گذریں گے۔ ''کف چالاک'' کی ترکیب میں مزید خوبی یہ ہے کہ جو شخص ہاتھوں سے کام کرنے میں ماہر ہوتا ہے، یا جو اپنے ہاتھوں سے خوب کام لینا جانتا ہے، اسے ''چالاک دست'' کہتے ہیں۔

۲۲۳/۳ شعر بہ ظاہر سادہ ہے، لیکن اس میں نکتہ یہ پنہاں ہے کہ دیوانے کو غم نہیں ہوتا۔ یعنی دیوانگی اور وحشت کی شدت غم اور گریہ جیسی چیزوں کو بھلا دیتی ہے۔ یہاں یہ عالم ہے کہ جنون کے باعث منھ پر خاک اُڑ رہی ہے (یعنی جنون میں جو خاک اُڑائی تھی اُس کا اثر میرے چہرے پر بھی ہے یا میرا چہرہ بالکل بے رونق اور ویران ہو گیا ہے۔) لیکن پھر بھی شدت رنج کا یہ عالم ہے کہ میری آنکھوں سے خون کے آنسو بھی ٹپک رہے ہیں۔ رنج اتنا گہرا تھا کہ دیوانگی کی شدت بھی اُسے کم نہ کر سکی۔

۲۲۳/۴ یہ شعر رنگ و سنگ میں شاہ وار ہے۔ جنسی بیان میں اس قدر لطافت، قرب و اختلاط (intimacy) یعنی قرب و یک جائی کا اتنا زبردست احساس، اور پھر بھی ایک لفظ ایسا نہیں جو بات کو کھول کر کہہ رہا ہو۔ صرف بہت ہی بڑا شاعر ایسے بیان پر قادر ہو سکتا ہے۔ بہ ظاہر تو معشوق کی نزاکت اور تنگ پوشی کا بیان ہے لیکن کنایہ دراصل یہ ہے کہ معشوق کو بے لباس دیکھا ہے۔ کیوں کہ اگر ایسا نہ ہوا ہوتا تو یہ معلوم کیوں کر ہوتا کہ تنگ لباس نے اُس کے بدن پر شکن ڈال دی، اور یہ کیوں کر معلوم ہوا کہ اُس کے بدن پر اب بھی شکن باقی ہے؟ ظاہر ہے کہ تنگ کپڑے بدلے ہوئے کئی دن ہو گئے، اور ان کئی دنوں میں اُسے بار بار دیکھا ہے، جس سے پتہ لگا کہ جو شکن اُس کے بدن پر پڑی تھی وہ اب بھی باقی ہے۔ ''کپڑے بدلنے'' میں ایک گھریلو پن بھی ہے اور کپڑے بدلتی ہوئی لڑکی کے ذکر میں جنسی تلذذ بھی۔

کہا جا سکتا ہے کہ ممکن ہے متکلم نے معشوق کو بے لباس نہ دیکھا ہو، صرف یہ فرض کر لیا ہو کہ چوں کہ وہ نازک بدن ہے، اس لیے اُس کے بدن پر تنگ کپڑوں نے شکن ضرور ڈال دی ہو گی۔ ظاہر ہے کہ یہ امکان موجود ہے، لیکن شعر کا تمام لہجہ، اس کی قربت و اختلاط (intimacy) اور کپڑے بدلنے، کئی دن گذر جانے کی تفصیل اس بات کے غماز ہیں کہ معشوق کو واقعی بے لباس دیکھا ہے اور اس کے بدن پر شکنیں دیکھی ہیں۔

رہا یہ سوال کہ کیا واقعی تنگ لباس سے بدن پر شکن پڑ جاتی ہے؟ تو اس کا جواب کسی تنگ پوش سے پوچھیے۔ یہ بات ویسے کچھ مستبعد بھی نہیں۔

دیوانِ اوّل

ردیف گ

(۲۲۴)

(۲۶۳)

جب سے خط ہے سیاہ خال کی تھانگ	تب سے لٹتی ہے ہند چاروں دانگ	تھانگ=چوروں کا مسکن؛ ہند (بروزن بند)=راہ؛ دانگ=طرف
بات امل کی چلی ہی جاتی ہے	ہے مگر عوج بن عنق کی ٹانگ	امل=امید
بن جو کچھ بن سکے جوانی میں	رات تو تھوڑی ہے بہت ہے سانگ	سانگ=تماشا، کھیل
۶۲۵ اس ذقن میں بھی سبزی ہے خط کی	دیکھو جیدھر کنوئیں پڑی ہے بھانگ	ذقن=تھوڑی کا گڈھا
چلی جاتی ہے حسب قدر بلند	دُور تک اس پہاڑ کی ہے ڈانگ	ڈانگ=پہاڑ کا اوپری حصہ، چوٹی۔
تفرہ باطل تھا طور پر اپنے	ورنہ جاتے یہ دوڑ ہم بھی پھلانگ	تفرہ=غرور
مَیں نے کیا اس غزل کو سہل کیا	قافیے ہی تھے اس کے اُوٹ پٹانگ	

۲۲۴/۱ شعر میں کئی الفاظ غیر معمولی ہیں۔ ''ہند'' بہ معنی ''راہ''، ''سڑک'' فارسی ہے، مگر اتنا کم یاب ہے کہ اکثر لغات میں نہیں ملتا۔ ''تھانگ'' اور ''دانگ'' بھی سامنے کے الفاظ نہیں۔ پھر مناسبتیں دیکھیے۔ خال کالا ہوتا ہے، ''کالا'' کے معنی ''چور'' بھی ہوتے ہیں، اس اعتبار سے کہا کہ خط کے اندر خال ہے گویا چور نے مسکن بنالیا ہے۔ چور اپنا مسکن جنگل میں بناتے ہیں، یا راستے میں جھاڑیوں کے پیچھے چھپے رہتے ہیں، اس اعتبار سے ''خط'' (خیال رہے کہ ''سبزۂ خط'' بھی کہا جاتا ہے) کو چوروں کی تھانگ کہنا بھی بہت مناسب ہے۔ ''خط'' کی سیاہی کے اعتبار سے ''سیاہ'' کی مناسبت ''خط'' سے بھی ہے اور ''خال'' سے تو ہے ہی۔ پھر ''خط و خال'' (بہ معنی ''شکل و صورت'') کا فقرہ بھی محاورے میں ہے۔ ''دانگ'' ایک چھوٹا سکہ بھی ہوتا ہے۔ لہٰذا ''دانگ'' اور ''لٹتی ہے'' میں مناسبت ہے۔ ''ہند'' پر پہلی نظر میں گمان ہوتا ہے کہ یہ ''ہند'' ہوگا۔ ''ہند'' کے ایک معنی ''سیاہی'' بھی ہیں (جیسے ''ہندحنا'' بہ معنی ''مہندی کی سیاہی'') اور ''ہند'' سے ''ہندو'' کی طرف دھیان جاتا ہے، جو ''چور'' اور ''نگہبان'' دونوں معنی میں آتا ہے۔ غرض شعر کیا ہے، مناسبتوں کا نگار خانہ ہے۔ اور خوش طبعی اس پر مستزاد۔

۲۲۴/۲ عوج بن عوق (صحیح نام یہی ہے لیکن عوج بن عنق مشہور ہے، شاید اس لیے کہ ''عنق'' عربی میں ''گردن'' کو کہتے ہیں) حضرت موسیٰؑ کے زمانے میں ایک انتہائی طویل القامت شخص تھا۔ کہتے ہیں کہ وہ سمندر میں کھڑا ہوتا تھا

تو پانی اُس کے گھٹنوں تک آتا تھا اور وہ سمندر سے مچھلیاں پکڑ کر اپنا ہاتھ بلند کرتا تھا تو اتنا اونچا اُٹھاتا تھا کہ مچھلیاں تموز آفتاب سے بھن جاتی تھیں اور وہ اُن کو اپنی غذا کرتا تھا۔ عوج بن عوق کافر تھا اور حضرت موسیٰ کے ہاتھوں اُس کی موت ہوئی۔

اس تفصیل کے بعد یہ دیکھنا مشکل نہیں کہ نہ ختم ہونے والی اُمیدوں (یعنی انسان کی خواہش) کو عوج بن عنق کی ٹانگ کہنا کس قدر مناسب اور برجستہ ہے۔ معنی آفرینی مزید یہ ہے کہ عوج کافر تھا اور حضرت موسیٰ نے اس کے ٹخنے پر اپنا عصا مار کر اُس کو ہلاک کیا تھا۔ یعنی اُمیدوں کا حد سے بڑھنے دینا ٹھیک نہیں، اُنھیں مارنا اور ختم کرنا ہی ٹھیک ہے، لیکن اس کے لیے پیغمبری معجزہ، یا کم سے کم پیغمبری جرأت چاہیے۔

شاد عظیم آبادی نے اُمیدوں کے حد سے بڑھ جانے کے لیے "طلسمی سانپ" کا پیکر اچھا استعمال کیا ہے:

اُمیدیں جب بڑھیں حد سے طلسمی سانپ ہیں زاہد جو توڑے یہ طلسم اے دوست گنجینہ اُسی کا ہے

لیکن وہ اس کو نبھا نہ پائے اور شعر غیر ضروری الفاظ اور بہت زیادہ واضح اخلاقی درس آموزی کا شکار ہو گیا۔ ساری بات کھل گئی اور شعر میں کچھ نزاکت نہ رہی۔ میر کے یہاں تلمیح کے ذریعہ پیکر خلق ہوا ہے۔ ("عوج بن عنق کی ٹانگ۔") اُمیدوں کے بارے میں تحقیر آمیز رویہ بھی ہے اور معنی آفرینی اس پر بڑھ کر۔ پھر لطف یہ کہ لہجے میں عجب طرح کی بے پروائی کے ساتھ ساتھ خود پر تنقید بھی ہے۔

۴۴۴/۳ "رات تھوڑی اور سوانگ (یا سانگ) بہت" کا محاورہ اُس وقت بولتے ہیں جب کام زیادہ ہو اور اُس کے کرنے کے لیے وقت کم ہو۔ یہاں میر نے "رات" کو "جوانی" کا استعارہ کیا ہے، اور مضمون بہ ظاہر اخلاقی ہے، کہ جوانی میں جو اچھے کام کر سکو کر لو۔ (مذہبی اعتبار سے جوانی کا زہد زیادہ مستحسن ہوتا ہے۔) لیکن محاورے سے پورا پورا فائدہ اُٹھاتے ہوئے میر نے لفظ "سانگ" کے ذریعہ یہ اشارہ بھی رکھ دیا ہے کہ مراد جوانی کے کھیل کود، تفریحات، رنگ رلیاں اور دھومیں ہیں، نہ کہ جوانی کی پارسائی اور نیکوکاری۔ "سوانگ" ڈرامے کی قسم کے کھیل یا تماشے کو تو کہتے ہی ہیں، محض تماشے اور ہنسی کی بات کو بھی کہتے ہیں، جیسا کہ انشا نے مصحفی کی ہجو میں کہا تھا:

سوانگ نیا لایا ہے آج یہ چرخ کہن لڑتے ہوئے آئے ہیں، مصحفی اور مصحفن

بہروپ بھرنے کے لیے بھی "سانگ بھرنا" یا "سانگ کرنا" بولتے ہیں۔ اس اعتبار سے "بن جو کچھ بن سکے" میں مزید لطف پیدا ہو گیا ہے، یعنی جو بہروپ بھرنا ہے، بھر لو۔

۴۴۴/۴ "ذقن" کو عام طور پر "ٹھوڑی" کے معنی میں سمجھا جاتا ہے، لیکن "ذقن" کے معنی "ٹھوڑی کا گڈھا" اور گال میں ہنسی کی وجہ سے پڑنے والے گڈھے یعنی "موہنی" کے بھی ہیں۔ میر نے شعر زیرِ بحث میں ٹھوڑی کے گڈھے کے ہی معنی میں استعمال کیا ہے۔ ٹھوڑی کا گڈھا یعنی (cleft chin) اہلِ ایران کی دیکھا دیکھی اُردو والوں نے استعمال کیا ہے، ورنہ ایرانیوں اور مغربی اقوام کے برخلاف ہمارے یہاں ٹھوڑی کے گڈھے کو حُسن کی کوئی خاص علامت نہیں سمجھا جاتا۔ "خط" کو "سبز" کہتے ہیں، اس اعتبار سے "سبزۂ خط" کو بھنگ سے تشبیہ دی، کیوں کہ بھنگ بھی سبز ہوتی ہے۔ ٹھوڑی کے گڈھے

کو "چاہ ذقن" بھی کہتے ہیں، لہٰذا کنوئیں اور بھانگ کا استعارہ مکمل ہو گیا اور اس طرح "کنوئیں بھانگ پڑنا" کے محاورے کا غیر معمولی صرف ہاتھ آیا۔ "کنوئیں بھانگ پڑنا" کے معنی ہیں "بستی کے سب لوگوں کا دیوانہ ہو جانا" (سب لوگوں کا از خود رفتہ ہو جانا۔) ظاہر ہے کہ اگر کنوئیں میں بھانگ پڑ جائے تو بستی کے سارے لوگ، جو اس کنوئیں سے پانی پئیں گے، اپنے ہوش و حواس کھو بیٹھیں گے۔ محاورے کا غیر معمولی استعاراتی صرف یوں ہوتا ہے کہ محاورے کو لغوی معنی میں بھی استعمال کریں اور اس کے استعاراتی معنی بھی موجود ہوں۔ محاورہ لغوی معنی میں استعمال ہو تو گویا وہ استعارہ مقلوب ہو جاتا ہے۔ غالب میر اور فارسی میں بیدل اور حافظ کا یہ خاص انداز ہے۔

آتش نے میر سے ملتا جلتا مضمون باندھا ہے:

ملاحت ذقن یار کا ہے ہر سو شور　　　عجیب لطف کا کھاری ہے یہ کنواں نکلا

آتش کے یہاں رعایتیں بھی خوب ہیں، لیکن ملاحت کو صرف ذقن تک محدود رکھنے کی کوئی دلیل نہیں، اس لیے شعر کم زور ہو گیا۔

۲۲۳/۵ - ۲۲۳/۶ کلیات میر کے جو ایڈیشن میری نظر سے گذرے ہیں اُن میں یہ اشعار قطعہ بند نہیں دکھائے گئے ہیں۔ لیکن میرا خیال ہے انھیں قطعہ بند پڑھا جائے تو نشست معنی بہتر معلوم ہوگی۔ پہلے شعر میں جس پہاڑ کا ذکر ہے وہ کوئی واقعی پہاڑ بھی ہو سکتا ہے۔ اور استعاراتی بھی ہو سکتا ہے۔ اگر استعاراتی فرض کیا جائے تو پہاڑ کسی مشکل کام، مثلاً عشق میں کامیابی یا کسی مشکل مہم کا استعارہ ہو سکتا ہے۔ میر کبھی کبھی واقعیت پر مبنی ایسے مضمون بھی لے آتے ہیں جو اُردو فارسی شاعری میں نہیں ملتے۔ اس شعر میں جس طرح کا مشاہدہ ہے (پہاڑ اگر لمبا اور اُونچا ہو تو جتنا ہی چڑھتے جائیں اُتنا ہی اُونچا اور معلوم ہوتا ہے) اس کے پیش نظر اس کو واقعیت پر مبنی (یعنی پہاڑ کو واقعی پہاڑ) فرض کیا جائے تو بھی کوئی ہرج نہیں۔

دوسرے شعر میں "تفرہ" بہ معنی "غرور، گھمنڈ" بہت نادر لفظ ہے اور کم ہی لغات میں ملتا ہے۔ معنی کے اعتبار سے دیکھیں تو پہلے شعر میں پہاڑ کو واقعی فرض کرنے کی توثیق ہوتی ہے۔ ہمیں اپنے طور (یعنی اپنے طرز کار) پر گھمنڈ تھا، لیکن یہ باطل نکلا۔ کیوں کہ اس پہاڑ پر تو جتنا بھی چڑھیں، یہ اور بھی اُونچا ہوتا نظر آتا ہے۔ اگر ہمارا گھمنڈ برحق ہوتا تو ہم دوڑ کر اُس کو پھلانگ جاتے۔ لفظ "بھی" میں یہ اشارہ ہے کہ کچھ اور لوگ ایسے تھے (یا ہیں) جو یہ کام کر چکے ہیں۔

۲۲۳/۷ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس زمین میں ایسی غزل کہنا اور وہ بھی چھوٹی بحر میں، غیر معمولی بات ہے اور نوجوان میر کے کمال سخن کی دلیل۔ پرانے زمانے میں لوگ چھوٹی عمر میں ہی "کمال" (perfection) حاصل کر لیتے تھے، اور طریقۂ تعلیم اچھا تھا کہ تقریباً ہر شخص درجۂ کمال کو پہنچ سکتا تھا۔ ہاں کمال کے بعد دوسری منزل "حکمت" یعنی (wisdom) حاصل کرنے کی ہوتی تھی، اور وہ درجہ خداداد صلاحیت کے بغیر نصیب نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ میر ہی نہیں، کلاسیکی عہد کے تمام شعرا کے یہاں (یعنی ان تمام شعرا کے یہاں جن کا زمانہ انیسویں صدی کے آخر تک تھا، مثلاً داغ، جلال، امیر مینائی وغیرہ) اوائل عمر سے ہی پختگی اور مشاقی ملتی ہے اور اُن کے یہاں وہ چیز نظر نہیں آتی جسے ہم انگریزی تنقید کے تتبع میں ارتقا یعنی (development) کہتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ میر اور غالب، انیس و دبیر اور سودا وغیرہ جیسے بڑے شعرا کے یہاں

کمال کے ساتھ ساتھ حکمت بھی نظر آتی ہے اور کم تر درجے کے لوگوں کے یہاں حکمت بہت کم ہے، یا بالکل نہیں ہے۔
زیرِ بحث غزل میں ایک شگفتگی، انانیت اور بانک پن ہے، اور بیان پر قدرت اور لہجے میں کچھ تمکنت بھی ہے، یہ سب باتیں ظفر اقبال کی اینٹی غزل کے بہترین اشعار میں بھی ملتی ہیں۔ اُردو غزل کے ہر اُسلوب کی طرح اینٹی غزل کا اُسلوب بھی اپنی پوری صفائی کے ساتھ میر کے یہاں مل جاتا ہے۔ لیکن یہ غزل تو اتنی بھرپور ہے کہ حاکمانہ کارنامے (tour de force) کا حکم رکھتی ہے، خاص کر جب یہ ملحوظ رکھا جائے کہ اس کے اکثر اشعار میں معنی آفرینی کا بھی کمال ہے۔ کچھ تعجب نہیں کہ اکثر شاعروں نے اس کوچے میں قدم رکھنے سے گریز کیا۔ مصحفی نے بحر بدل کر غزل کہی اور میر کے اکثر قافیوں کو برتا، لیکن وہ شگفتگی ہے نہ وہ معنی آفرینی۔ مثلاً "سانگ" اور "تھانگ" کے قافیے مصحفی کے یہاں دیکھیے اور میر سے تقابل کیجیے:

بہروپ ہے یہ جہاں کہ جس میں　　ہر روز نیا بنے ہے اک سانگ
دلی میں پڑیں نہ کیوں کے ڈاکے　　چوروں کی ہر ایک گھر میں ہے تھانگ

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ مصحفی نے قافیے بس باندھ دیے ہیں۔
یگانہ نے البتہ میر کی زمین اور بحر دونوں کو برتا ہے، اور حق یہ ہے کہ اُن کی جرأت داد طلب ہے۔ افسوس یہ ہے کہ یگانہ کے یہاں شگفتگی، خوش طبعی اور دل کو پسند آنے والا بانکپن نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ یگانہ کو مضمون کی تلاش بہت رہتی تھی۔ لیکن وہ مضمون کے پورے امکانات کو بروے کار نہ لا سکتے تھے۔ معنی آفرینی تو ان کے یہاں بہت ہی کم ہے۔ بہرحال اس میں کوئی شک نہیں کہ یگانہ نے وہ کر دکھایا جو مصحفی سے نہ ہوا تھا:

ایک اور ایک دو کسے سمجھائیں　　ان کے مرغے کی ہے وہی اک ٹانگ
بول بالا رہے یگانہ کا　　نام باجے جگت کے چاروں دانگ

آخری بات یہ کہ میر کے شعر زیرِ بحث کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ میں اس غزل کو سہل نہ کر سکا کیوں کہ اس کے قافیے ہی اس قدر اُوٹ پٹانگ تھے کہ کسی کے بس میں نہ تھے، یعنی یہ بھی ایک طرح کی تعلی ہے، کہ دشوار کو سہل کر کے دکھا دیا اور کہا کہ مجھ سے سہل نہ ہو سکا۔

دیوانِ دوم

ردیف گ

(۲۲۵) (۸۴۷)

کیا عشق خانہ سوز کے دل میں چھپی ہے آگ — اک ساری تن بدن میں مرے پھک رہی ہے آگ

۶۳۰ جل جل کے سب عمارت دل خاک ہو گئی — کیسے نگر کو آہ محبت نے دی ہے آگ

انگارے سے نہ گرتے تھے آ کر جگر کے لخت — جب تب ہماری گود میں اب تو بھری ہے آگ   سے = مانند

افسردگی سوختہ جاناں ہے قہر میر — دامن کو ٹک ہلا کہ دلوں کی بجھی ہے آگ

۲۲۵/۱ جرأت نے بھی اس مضمون کو خوب کہا ہے :

کیا جانیں عشق کی یہ حرارت ہے کیا پر آہ — اک آگ پھنک رہی ہے ہمارے بدن کے بیچ

میر اور جرأت دونوں کے مصرع اولیٰ انشائیہ اسلوب میں ہیں، لیکن معنی آفرینی کے لحاظ سے میر کو فوقیت ہے، کیوں کہ ان کے مصرع اولیٰ کے تین معنی ہیں۔ (۱) کیسی آگ عشق خانہ سوز کے دل میں چھپی ہوئی ہے! (یعنی استعجابیہ اور فجائیہ انداز میں کہا ہے۔) (۲) کیا واقعی عشق خانہ سوز کے دل میں آگ چھپی ہوئی ہوتی ہے؟ (یعنی محض استفہام کا انداز ہے۔) (۳) لوگ کہتے ہیں عشق خانہ سوز کے دل میں آگ چھپی ہوتی ہے۔ معلوم نہیں ایسا ہے بھی کہ نہیں، بہ ظاہر تو ایسا نہیں معلوم ہوتا، کیوں کہ اگر عشق خانہ سوز کے دل میں آگ چھپی ہوتی تو میرے تن بدن میں کہاں سے پھنک رہی ہوتی؟ (یعنی مصرع مبنی بر استفہام انکاری ہے۔) میر کے شعر میں کنایہ کا لطف بھی خوب ہے کہ براہِ راست نہیں کہا کہ میں جتلائے سوز عشق ہوں۔ صرف یہ کہا کہ میرے تن بدن میں آگ پھنک رہی ہے، شاید عشق خانہ سوز کے دل میں بھی آگ چھپی ہو تو ہو، لیکن میں اپنا حال جانتا ہوں کہ سرتا بہ قدم جل رہا ہوں عشق کو "خانہ سوز" کہنا بھی ایک لطف رکھتا ہے کہ عشق کی فطرت ہی میں ہے کہ وہ گھر کو جلا ڈالتا ہے۔ شاید اپنے ہی گھر کو جلا ڈالتا ہے، کیوں کہ صرف "خانہ سوز" کہنے کے باعث ابہام پیدا ہو گیا ہے، وہ کون سا گھر ہے جسے عشق جلا ڈالتا ہے؟ یہ بات ظاہر نہیں کی گئی ہے۔ خود سوزی کے مضمون پر عرفی نے غضب کا شعر کہا ہے :

بہ لوح مشہد پروانہ ایں رقم دیدم — کہ آتشے کہ مرا سوخت خویش را ہم سوخت

(میں نے پروانے کی لوح مزار پر یہ لکھا دیکھا کہ جس آگ نے مجھے جلایا، اُس نے خود کو بھی خاک کر لیا۔)

میر نے عرفی کے مضمون کو ہاتھ نہیں لگایا، کیوں کہ عرفی کے شعر میں جو الیہ وقار اور ہمہ گیری ہے وہ میر کے

مضمون سے بہت آگے کی چیز ہے۔ لیکن میر نے اتنا اشارہ ضرور رکھ دیا ہے کہ عشق خانہ سوز ہے تو خودسوز بھی ہے۔ جرأت کے شعر میں کیفیت خوب ہے، لیکن معنی آفرینی میر سے کم ہے۔ اسی مضمون کو شیفتہ نے کہا تو کیفیت ہی کیفیت رہ گئی، لیکن دونوں مصرعوں میں روانی اس قدر ہے اور مصرع اولیٰ کا انشائیہ اتنا عمدہ ہے کہ شعر بجا طور پر مشہور ہو گیا:

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

$\frac{۲۲۵}{۲}$ اس شعر میں کیفیت زیادہ ہے، معنی آفرینی بہت کم، پہلے مصرعے میں دل کو عمارت کہا ہے، دوسرے مصرعے میں کسی شہر کا ذکر ہے جس کو محبت نے آگ لگا دی۔ بہ ظاہر دونوں مصرعوں میں ربط کی کمی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ مصرع ثانی میں ''نگر'' استعارہ ہے ''جسم'' کا، یعنی آگ سارے بدن میں لگی۔ بدن بہ منزلہ شہر ہے اور دل اس میں ایک عمارت ہے۔ معنی کے اسی نکتے نے شعر کو محض کیفیت کے دائرے سے اٹھا کر تہ دار بنا دیا ہے۔ میر کے یہاں کیفیت اور معنی آفرینی اکثر ساتھ ساتھ آتے ہیں۔ اس صفت میں ان کا کوئی ہم سر نہیں۔

عمارت دل کا جل جل کر خاک ہو جانا روز مرہ کا عمدہ استعمال تو ہے ہی، یہ اشارہ بھی رکھتا ہے کہ عمارت کئی بار جلی، یعنی تھوڑی تھوڑی کر کے جلی۔ (ملاحظہ ہو $\frac{۸}{۳}$۔) مصرع ثانی میں انشائیہ بھی خوب ہے۔ لفظ ''آہ'' یہاں بہت بلیغ صرف ہوا ہے، کیوں کہ یہ نہ صرف انشائیہ کو مضبوط کر رہا ہے، بل کہ ''آگ'' کے مضمون سے مناسبت بھی رکھتا ہے۔ (''آہ'' کو دھوئیں سے تشبیہ دیتے ہیں۔)

$\frac{۲۲۵}{۳}$ جگر کے ٹکڑے جو آنسوؤں کے ساتھ بہ نکلے ہیں اور دامن پر گرے ہیں اُن کو انگارہ کہنا بدیع بات ہے۔ بدیع تر بات یہ ہے کہ دامن پر جگر کے ٹکڑوں کا آ گرنا ایسا ہے گویا کسی نے گود میں آگ بھر دی ہو۔ دامن پھیلا کر خیرات یا تحفہ مانگتے ہیں۔ دامن میں قیمتی چیز بھر کر لے جاتے ہیں اگر اس کی مقدار زیادہ ہو اور لے جانے کا کوئی اور سامان نہ ہو۔ یہاں گود یا دامن بھرنے کا مضمون انگاروں کے لیے استعمال کر کے عجب کیفیت پیدا کر دی ہے۔ گویا وہ انگارے کسی نہ کسی وجہ سے عزیز ہیں، یا قیمتی ہیں، اور یہ بات اگرچہ متکلم پر واضح نہیں ہے کہ وہ قیمتی کیوں ہیں، لیکن غیر شعوری طور پر وہ اس بات سے واقف ہے کہ وہ قیمتی ہیں، لہٰذا وہ ''گود'' کے بھرے ہونے کی بات کرتا ہے۔ یہ نہیں کہتا کہ میرا دامن جل رہا ہے (جیسا کہ $\frac{۸}{۳}$ اور $\frac{۸}{۳}$ میں ہے) بل کہ کہتا ہے کہ میری گود آگ سے بھر گئی ہے۔ پورے شعر میں محزونی کی فضا ہے، لیکن خود ترحمی نہیں، مسکینی اور دردانگیزی بھی نہیں، ایک طرح کی حیرت اور رنجیدہ استعجاب ہے، معنی کی فراوانی یہاں بھی نہیں ہے، لیکن پیکروں کے بدیع ہونے کے باعث معنی کی کمی محسوس نہیں ہوتی۔

$\frac{۲۲۵}{۴}$ یہ شعر بہت مشہور ہے، اور بجا طور پر مشہور ہے، لیکن کم لوگوں نے اس کے معنی پر غور کیا ہوگا۔ کیوں کہ اگر غور کیا جائے تو صاف محسوس ہوگا کہ یہ خالص کیفیت کا شعر ہے، اور اس میں معنی تقریباً بالکل نہیں ہیں۔ بیدل نے ایسے ہی شعروں کے بارے میں کہا ہوگا کہ ''شعر خوب معنی ندارد''۔ خود اس شعر کا مضمون بھی یقیناً بیدل سے مستعار ہے:

آتش دل شد بلند از کف خاکسترم باز مسیحائے شوق جنبش دامان کیست

(میری کف خاکستر سے آتش دل بلند ہو گئی۔ اے مسیحائے شوق، بتا تو سہی یہ کس کے دامن کی جنبش دوبارہ ہے۔)

بیدل کے شعر میں معنی کا کوئی مسئلہ نہیں، کیوں کہ یہاں پر دامن کو جنبش دینے کا کام ''مسیحاے شوق'' یا کوئی پُر اسرار ہستی انجام دے رہی ہے۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ دامن اور اُس کی جنبش دونوں استعاراتی ہیں، واقعی اور حقیقی نہیں۔ میرؔ کے شعر کا معاملہ ذرا مختلف ہے۔ دامن کی ہوا دے کر آگ کو بھڑکانے کا مضمون نورالعین واقفؔ نے بھی پہلو بدل کر اور بڑی خوبی سے باندھا ہے:

دود دلی مباد کہ گیرد قفاے تو　　دامن بر آتش دل ما بیش ازیں مزن

(ایسا نہ ہو کہ میرے دل کا دھواں تیرا پیچھا پکڑے، ہمارے دل کی آگ پر اپنا دامن اب مزید نہ ہلا۔)

واقفؔ کے شعر میں بھی مضمون استعارے پر مبنی ہے۔ دونوں شعر غیر معمولی ہیں (اگرچہ بیدل کا شعر اپنی پُر اسرار مابعد الطبیعیاتی ڈرامائی کیفیت کی بنا پر واقفؔ سے بہتر ہے۔) اور اغلب ہے کہ میر اپنے دونوں پیش روؤں کے اشعار سے واقف رہے ہوں۔ ان شعروں پر شعر نکالنا آسان نہ تھا، میر نے اسے آسان کر کے دکھا دیا، لیکن ان کے شعر میں دامن کی ہوا دے کر آگ کو بھڑکانے کا مضمون استعاراتی نہیں، بل کہ طبیعی ہے، کیوں کہ دامن کی ہوا دینے والا کوئی پُر اسرار شخص یا معشوق نہیں، جس کے کسی عمل (مثلاً جذبۂ عشق کی اچانک دوبارہ بیداری، معشوق کی اچانک جلوہ نمائی یا روحانی پُر اسرار توجہ، اُمیدوں کا دوبارہ غیر متوقع طور پر جاگ اُٹھنا، معشوق کا تغافل یا اُس کا غمزہ، جس کے ذریعہ آتش شوق اور تیز ہو جائے۔) کے ذریعہ وہ صورت حال پیدا ہو جائے جس کو آتشِ دل کے بلند ہونے سے تعبیر کر سکیں، یہاں تو خود متکلم سے کہا جا رہا ہے کہ تم اپنے دامن کو ہلاؤ تا کہ سوختہ جانوں کی افسردگی (بجھا ہوا ہونا) کم ہو۔ ظاہر ہے کہ متکلم وہ نفسیاتی یا روحانی اسباب نہیں پیدا کر سکتا جو معشوق کے حیطۂ کار و اختیار میں ہیں۔ لہٰذا متکلم کا اپنے دامن کو ہلانا اور اس کے ذریعہ عاشقوں کی افسردگی کو کم کرنا بے معنی بات ہے۔

یہ سب درست، لیکن شعر میں کیفیت اتنی زبردست ہے، اور الفاظ اتنے مناسب رکھے گئے ہیں کہ معنی کے فقدان پر نظر نہیں جاتی۔ ''افسردگی'' بہ معنی ''بجھا ہوا ہونا'' اور بہ معنی ''رنجیدگی'' دونوں اعتبار سے ''سوختہ جاناں'' نہایت خوب ہے۔ پھر اس افسردگی کا قہر ہونا یہ مزید لطف رکھتا ہے کہ قہر کا تفاعل تو تلاطم اور حرکت و پراگندگی ہے، لیکن کسی چیز کا قہر ہونا بہ معنی نہایت رنج دہ اور تاسف انگیز ہونا بھی محاورہ ہے۔ لہٰذا ''افسردگی'' اور ''قہر'' میں قول محال (paradox) کا لطف ہے۔ پھر یہ سادگی اور سادہ دلی کا اعتماد کہ دامن ہلا دینے سے دلوں کی بجھی ہوئی آگ پھر بھڑک اُٹھے گی۔ عام حالات میں اسے مضحکہ خیز ہونا چاہیے تھا، لیکن یقین کی شدت میں نا اُمید بے چارگی کی مجبوری میں (desperation) کی سی کیفیت ہونے کی بنا پر ہم متکلم کی سادہ دلی اور اس کی سعی لا حاصل پر مسکراتے نہیں، بل کہ اُس کی بات پر ایمان لے آتے ہیں۔

ایک امکان یہ ہو سکتا ہے کہ ''دامن ہلانا'' استعارہ ہے آہ کرنے کا۔ اگر یہ درست مانا جائے تو شعر میں معنی پیدا ہو جاتے ہیں، لیکن یہ استعارہ بہت دُور کا ہے، اور دامن ہلانے اور آہ کرنے میں کوئی ایسی مشترک بات نہیں جس پر استعارہ قائم ہو سکے۔ مومنؔ نے غالباً اسی لیے دامن کی جنبش کا مضمون ہی ترک کیا اور براہ راست آہ بھرنے کی بات کی۔ شعر مومنؔ

کے رنگ کا نہیں ہے، اس لیے گمان گذرتا ہے، کہ اُنھوں نے میر اور بیدل کا تتبع کرنے کی کوشش کی اور جنبشِ داماں کا مضمون جان بوجھ کر ترک کیا:

اس کوچے کی ہوا تھی کہ اپنی ہی آہ تھی کوئی تو دل کی آگ پہ پنکھا سا جھل گیا

میر اور بیدل کے مقابلے میں مضمون محدود ہو گیا، لیکن اپنے حدود میں مومن نے اچھا کہا ہے۔

ناصر کاظمی نے بھی میر سے استفادہ کر کے کہا ہے:

کرم اے صرصرِ آلامِ دوراں دلوں کی آگ بجھتی جا رہی ہے

ان کا شعر مکمل اور بامعنی تو ہے، لیکن پہلا مصرع بہت بوجھل اور ''آلامِ دوراں'' کا فقرہ بے ڈول ہے۔ اُس پر ''صرصر'' کا لفظ اگرچہ ''آگ'' کے اعتبار سے ضروری ہے، لیکن ''صرصر آلام دوراں'' اور بھی زیادہ تصنع آمیز ہو گیا ہے۔ ''صرصر دوراں'' کا محل تھا، لیکن وزن پورا نہ ہو سکنے کے باعث ''آلام'' کا فالتو لفظ ڈالنا پڑا۔ میر کے شعر میں ایک حرف بھی فالتو نہیں، ڈرامائیت اس پر مستزاد ہے۔ ایسا شعر روز روز نہیں ہوتا۔ یہ ضرور ہے کہ ناصر کاظمی کے شعر میں دو معنی ہیں اور دونوں ایک دوسرے کے مخالف، لہٰذا ناصر کاظمی کا شعر اپنی جگہ پر قیمتی ہے۔

دیوانِ سوم

ردیف گ

(۲۳۶)

(۱۱۶۱)

قتل گہ میں دست بوس اس کا کریں فی الفور لوگ
ہم کھڑے تلواریں کھاویں نقش ماریں اور لوگ

کج روی ہم عاشقوں سے اس کی بس اب جا چکی
ایک تو ناساز پھر اس سے ملے بے طور لوگ

فی الفور = جلد جلد فوراً
نقش مارنا = فتح مند ہونا، داد دینا
ناساز = ناموافق
بے طور = تہذیب سے عاری

۲۳۵ جا کے دنیا سے تجھے یاد آؤں گا میں بھی بہت
بعد میرے کب اُٹھاویں گے ترے یہ جور لوگ

۲۳۶/۱ یہ مضمون سیّد حسین خالص سے مستعار ہے، بل کہ میر نے بڑی حد تک سیّد حسین خالص کے شعر کا ترجمہ ہی کر دیا ہے:

ہر کسے بر روز قتلم بوسہ زد بر دست تو
از سر جاں من گذشتم نقش را یاراں زنند

(میرے قتل کے دن ہر شخص تیرے ہاتھوں کو بوسہ دے رہا تھا، جان سے تو میں گیا اور فتح مند یار لوگ ہوئے۔)

لیکن میر کے شعر میں کئی نکات ایسے ہیں جن کی بنا پر اُن کا شعر اصل فارسی سے بڑھ گیا ہے۔ سب سے پہلی بات یہ کہ خالص کے شعر میں محزونی اور شکست خوردگی ہے۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں ایک طرح کا بانکپن ہے، بل کہ اسے لفنگا پن بھی کہہ سکتے ہیں۔ متکلم کو تلواریں کھانے پر کوئی خاص رنج نہیں، ہاں اسے نظامِ عشق کی بے انصافی پر شکایت ضرور ہے۔ اور اس شکایت کا اظہار وہ آوزے کسنے کے لہجے میں کر رہا ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کوئی شہدا ہے جو حاکم کی بے انصافی پر بہ آواز بلند ایک انداز بے پروائی سے تنقید کر رہا ہے۔ اس لہجے کو "نقش مارنا" کے محاورے سے تقویت ملتی ہے۔ فارسی میں "نقش زدن" کے معنی ہیں "فتح مند ہونا"۔ "بہارِ عجم" نے لکھا ہے کہ اس سے "داد دینا" کا مفہوم بھی نکلتا ہے۔ خالص کے شعر میں یہ مفہوم بہت واضح ہے۔ لیکن میر نے "نقش مارنا" لکھ کر "نقشہ مارنا" کا بھی اشارہ رکھ دیا ہے، یعنی اور لوگ تو اپنے اپنے نقشے مار رہے ہیں کہ وہ معشوق کے بڑے قدرداں اور اُس کے کمالِ تیغ زنی کے دلدادہ ہیں، اور ہم، جو زخم کھا رہے ہیں، ہمارے ہاتھ کچھ نہیں لگتا۔ داد دینے کا مفہوم میر کے یہاں بھی موجود ہے، کیوں کہ جب کسی کی ہنرمندی کی داد دینا مقصود ہوتا ہے تو اُس شخص کے ہاتھ چومے جاتے ہیں، یا کہا جاتا ہے کہ واللہ ہاتھ چوم لینے کو دل چاہتا ہے، وغیرہ۔ میر کے لہجے میں جو پنچایتی انداز ہے اُس کو تقویت اس بات سے بھی ملتی ہے کہ ان کے یہاں قتل گاہ کا ذکر ہے، جب

کہ، سیّد حسین خالص نے صرف اپنے قتل کا ذکر کیا ہے۔ قتل گاہ کے ذکر سے مضمون بھی وسیع ہو جاتا ہے، کہ بہت سے لوگ جمع ہیں، کچھ قتل ہونے آئے ہیں، کچھ تماش بین ہیں۔ شعر کا متکلم اس بھیڑ میں اکیلا ہے۔ تماش بین لوگ تو داد دے رہے ہیں، معشوق کی ہنرمندی کی تعریف کر کے اپنا نقشہ جما رہے ہیں، اور موقع ملتا ہے تو اُس کے ہاتھوں کو بوسہ بھی دے لیتے ہیں۔ اور متکلم تنہا کھڑا زخم پر زخم کھائے جا رہا ہے۔ لفظ ''کھڑے'' میں یہ اشارہ بھی ہے کہ وہ پیچھے نہیں ہٹتا، بل کہ زخم کھانے اور جان دینے پر آمادہ ہے۔ لیکن اس کی تنہائی بھی ہمیں متاثر کرتی ہے۔ لفظ ''فی الفور'' کے ذریعہ مضمون میں ایک اور اضافہ ہوتا ہے، یعنی ہر وار کے بعد لوگ فوراً معشوق کے ہاتھ چومنے کو دوڑ پڑتے ہیں۔ یہ اشارہ بھی ہے کہ کسی کو زخمی عاشق جاں باز کی فکر نہیں کہ اُس پر کیا گذر رہی ہے۔ چوں کہ بوسہ بھی ایک طرح کا نقش ہوتا ہے، اس لیے ''نقش زدن'' اور ''نقش مارنا'' دونوں شعروں میں اور بھی مناسب ہے۔

جیسا کہ مَیں پہلے بھی کہہ چکا ہوں، میر کی عشقیہ شاعری کا یہ خاص انداز ہے کہ اُن کا عاشق عام دنیا کا فرد بھی ہے اور روایتی عاشق کی پوری شان بھی رکھتا ہے۔ شعر زیرِ بحث میں یہ بات بڑی خوبی سے نمایاں ہوتی ہے، اور کچھ نہیں تو یہی وصف اضافی میر کے شعر کو سیّد حسین خالص کے شعر سے بڑھا دیتا ہے۔ اوّلیت کا شرف خالص کو ضرور حاصل ہے، لیکن میر نے اُستاد کی مکھی پر مکھی نہیں ماری ہے، بل کہ مضمون میں اضافہ بھی کیا ہے۔

سب سے پہلے شاید حالی نے اس بات کی طرف اشارہ کیا تھا کہ میر نے پرانے اساتذہ کے بعض اشعار ترجمہ کر لیے ہیں۔ اُنھوں نے یہ بھی واضح کیا کہ بعض جگہ میر نے ترجمے کو اصل سے بڑھا دیا ہے، مثلاً وہ کہتے ہیں: ''پچھلا شاعر جو کسی پہلے شاعر کے کلام سے کوئی مضمون اخذ کرے اور اس میں کوئی ایسا لطیف اضافہ یا تبدیلی کر دے جس سے اُس کی خوبی یا متانت یا وضاحت زیادہ ہو جائے، وہ درحقیقت اُس مضمون کو پہلے شاعر سے چھین لیتا ہے۔'' آگے چل کر حالی نے سعدی اور میر کے یہ شعر درج کیے ہیں۔ سعدی:

دوستاں منع کنندم کہ چرا دل بہ تو دادم باید اوّل بہ تو گفتن کہ چنیں خوب چرائی

(احباب مجھ کو منع کرتے تھے کہ میں نے تجھے کیوں دل دیا۔ پہلے تو تجھ سے پوچھنا چاہیے کہ تو اتنا حسین کیوں ہوا؟)

میر کا شعر ہے:

پیار کرنے کا جو خوباں ہم پہ رکھتے ہیں گناہ ان سے بھی تو پوچھتے تم اتنے کیوں پیارے ہوے (دیوانِ اوّل)

اب حالی لکھتے ہیں: ''میر کا یہ شعر ظاہرا سعدی کے شعر سے ماخوذ معلوم ہوتا ہے۔ مگر سعدی کے یہاں ''خوب'' کا لفظ ہے، اور میر کے یہاں ''پیارے'' کا لفظ ہے۔ ظاہر ہے کہ خوب کا محبوب ہونا کوئی ضروری بات نہیں ہے۔ لیکن پیارے کا پیارا ہونا ضرور ہے۔ پس سعدی کے سوال کا جواب ہو سکتا ہے، مگر میر کے سوال کا جواب نہیں ہو سکتا۔''

حالی نے حسبِ معمول نکتہ سنجی کا ثبوت دیا ہے اور اُصولی اشارے بھی کر دیے ہیں۔ لیکن ہمارے یہاں انگریزی کے اثر سے مولک پن (originality) کی بحث اس قدر اہم ہو گئی ہے کہ ہم لوگ دوسروں سے استفادہ اور

دوسروں کے مضمون سے مضمون بنانے کے تصورات کو ناپسند کرنے لگے ہیں، اور جہاں بھی دو اشعار میں مشابہت نظر آتی ہے، ہم سرقے یا طباعی کے فقدان کا حکم لگا دیتے ہیں۔ پرانے لوگوں نے اس معاملے پر تفصیلی بحث کی ہے اور استفادہ کی مختلف قسمیں بیان کی ہیں۔ اُنھوں نے استفادے کو سرقہ، توارد، ترجمہ، اقتباس اور جواب کی پانچ انواع میں تقسیم کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ میر اور غالب کے اکثر استفادے جواب یا ترجمہ کی نوع کے ہیں۔ ان پر سرقہ یا توارد کا حکم لگانا بے معنی ہے۔ شعر زیرِ بحث میں ہم صاف دیکھتے ہیں کہ میر نے سید حسین خالص کا ترجمہ بھی کیا ہے اور جواب بھی لکھا ہے۔

۲۲۶/۲ معشوق کے بداطوار ہونے، یا اس کے ہم صحبت لوگوں کے بداطوار ہونے کا مضمون شیکسپیئر اور میر میں مشترک ہے، شیکسپیئر نے اپنے بعض سانیٹوں میں اور میر نے غزل میں جگہ جگہ معشوق کے ہم صحبت لوگوں کی ''ناسازی'' کا ذکر کیا ہے۔ میر کا انداز شیکسپیئر سے زیادہ کھلا ہوا ہے، اور لفظی رعایات بھی میر نے شیکسپیئر سے کم نہیں برتی ہیں۔ ممکن ہے یہ مضمون از منۂ وسطی کی شاعری میں اور جگہ بھی ہو۔ شیکسپیئر کی حد تک تو کہا جا سکتا ہے کہ اس میں کچھ واقعیت ہے، کیوں کہ جس شخص کے بارے میں عام خیال ہے کہ وہ اُس کا ممدوح اور محبوب ہے، یعنی ساؤتھیمپٹن (Southampton)، اس میں بے راہ روی کی صفت تھی۔ میر کے یہاں یہ مضمون ان کی سوانح حیات سے متعلق بہ ظاہر نہیں ہے۔ لیکن اس کی کثرت قابلِ لحاظ ضرور ہے۔

شعر زیرِ بحث کا لطف اس بات سے ہے کہ معشوق خود تو ناموافق ہے ہی۔ پھر اس کے ساتھ ایسے لوگ ہیں جو ''بے طور'' ہیں۔ بے طور سے مراد ''بے ڈھب، بے تمیز'' بھی ہو سکتی ہے اور ''بے اطوار'' بھی، یعنی ایسے لوگ جو کردار کی صلابت اور خوبی سے عاری ہیں، بل کہ جن کا کوئی کردار ہی نہیں۔ وہ اوچھے لوگ ہیں۔ ''کج روی'' اور ''جا چکی'' میں ضلع کا لطف ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ ایک طرف تو عاشقوں کا گروہ ہے، اور دوسری طرف وہ لوگ ہیں جو عاشق نہیں ہیں اور شاید معشوق کو بھی اس بات کی خبر ہے کہ وہ لوگ عاشق نہیں ہیں۔ لیکن معشوق کا دل اُن ہی میں لگتا ہے۔ وہ لوگ اس سے مل گئے ہیں جب کوئی چیز کسی میں مل جاتی ہے تو اُس کا توازن بگڑ جاتا ہے۔ توازن بگڑ جانے کا نتیجہ کج روی تو ہوگا ہی۔ اب تک تو یہ تھا کہ معشوق محض ناموافق تھا۔ تھوڑی بہت اُمید تھی کہ راہ پر آ جائے گا لیکن اب جب بے طور لوگ اس سے مل گئے ہیں تو اُس کا توازن بالکل ہی بگڑ گیا ہے، اب کوئی اُمید نہیں۔

معشوق کی بُری صحبت پر سب سے زیادہ سخت اور تلخ بات شاید میر ہی نے کہی ہے۔ دیوانِ سوم:

سنا جاتا ہے اے گھیتے ترے مجلس نشینوں سے ۔۔۔ کہ تو دارو پیے ہے رات کو مل کر کمینوں سے

لطف یہ ہے کہ خود میر (یعنی غزلوں کے متکلم یا مرکزی کردار) کی صحبت بھی کوئی بہت اچھی نہیں۔ اس کے معشوق اوباش ہیں، یا پھر وہ بازاری لوگوں کی صحبت میں وقت گذارتا ہے:

جب نہ تب ملتا ہے بازاروں میں میر ۔۔۔ ایک لوطی ہے وہ ظالم سر فروش (دیوانِ سوم)

(''لوطی''، یعنی ایسا شخص جو بے فکر اور غیر ذمہ دار ہو اور جو محض سیر و تفریح سے علاقہ رکھتا ہو۔)

گلیوں میں بہت ہم تو پریشاں سے پھرے ہیں ۔۔۔ اوباش کسو روز لگا دیں گے ٹھکانے (دیوانِ اوّل)

میر نے "اوباش" بہ معنی "معشوق" بھی استعمال کیا ہے، یعنی معشوق کا ذکر اسے اوباش کہہ کر کیا ہے:

لاکھوں میں اس اوباش نے تلوار چلائی (دیوان دوم)

اس طرح عاشق اور معشوق دونوں ہی ہم رنگ ٹھہرے، یعنی دونوں کی صحبت خراب ہے۔ عاشقی کے معاملات میں اس قدر تنوع اور احساس کی اس قدر رنگارنگی دنیا کے بڑے شاعروں میں کم ملے گی، اُردو کی تو بات ہی کیا ہے۔

۲۲۶/۳ اس شعر کا پہلا لطف اس بات سے ہے کہ نہ اپنے مرنے کا افسوس ہے اور نہ اپنی قدر و قیمت کا بہت بڑا دعوا، کہ ہم بڑے مخلص اور سچے اور جاں باز عاشق تھے۔ بات صرف اتنی ہے کہ ہمارے بعد کوئی ایسا نہ ہوگا جو تمھارے جور اٹھا سکے۔ دوسرا لطف یہ ہے کہ جب تک مَیں موجود ہوں، لوگ تمھارے ظلم سہ لیتے ہیں۔ شاید اس لیے کہ اُن کو اُمید ہے کہ تم شاید کبھی مجھ پر مہربان ہو جاؤ۔ لوگوں کو عاشق سے اس درجہ ہمدردی ہے کہ اس کی خاطر وہ بھی معشوق کے ستم اُٹھا لیتے ہیں۔ جب عاشق نہ رہا تو لوگ ظلم اُٹھانا بھی چھوڑ دیں گے۔

(۲۲۷) (۱۱۶۲)

کام میں ہے ہوائے گل کی موج تیغ خوں ریز یار کے سے رنگ کے سے رنگ=کی طرح

۲۲۷/۱ یہ شعر گنجینۂ اسرار ہے۔ "ہوائے گل کی موج" کے معنی "موج بہار" فرض کریں یا "ہوا" کو خواہش اور ہوس کے معنی میں پڑھ کر "ہوائے گل کی موج" کے معنی "موج ہوس گل" (یعنی موسمِ بہار کی ہوس جو دل میں مثل موج ہے) قرار دیں، دونوں صورتوں میں معنی کے کئی پہلو نظر آتے ہیں۔

معشوق کی خوں ریز تلوار دو کام کرتی ہے۔ (۱) لوگوں کو زخمی کرتی ہے، اُن کے سر اُتارتی ہے۔ (۲) خون بہاتی ہے۔ پہلی صورت میں اس کا عمل تخریبی قرار دیا جا سکتا ہے، اور دوسری صورت میں تعمیری، کیوں کہ خون بہانے سے زمین سرخ ہو جاتی ہے اور اس طرح چمن بندی کا سماں پیدا ہوتا ہے۔ غالب نے اسی پہلو کو لے کر زبردست شعر کہا ہے:

زمیں کو صفحۂ گلشن بنایا خوں چکانی نے چمن بالیدنی ہا از رم نخچیر ہے پیدا

لہٰذا میر کے شعر میں موج بہار جگہ جگہ پھول کھلا کر زمین کو سرخ کر رہی ہے اور اس طرح معشوق کی تلوار کا کام کر رہی ہے، کیوں کہ تیغ معشوق بھی زمین کو سرخ کرتی ہے (خون بہا کر) لیکن اگر تیغ معشوق کا تخریبی پہلو سامنے رکھا جائے تو مفہوم یہ نکلا کہ جس طرح معشوق کی تلوار لوگوں کے سر اُتارتی ہے، یا اُنھیں زخمی کرتی ہے، اُسی طرح موج بہار اپنے جوش میں پھول کھلاتی ہے۔ لیکن پھول کھلتے ہی مرجھانے لگتے ہیں۔ پھول مرجھا کر شاخ سے جھڑتے ہیں، اور گویا شاخ کا سر کٹ جاتا ہے، یا وہ زخمی ہو جاتی ہے، کیوں کہ جس جگہ پھول تھا وہ جگہ اب خالی ہے۔ اس طرح موج بہار چمن بندی کے پردے میں تاراجی چمن کا کام کرتی ہے۔

اگر "ہوائے گل کی موج" کو "موج ہوس گل" کے معنی میں لیں تو مراد یہ ہوئی کہ ہمارے دل میں ہوسِ گل اس طرح موج زن ہے جس طرح معشوق کی تلوار موج زن ہوتی ہے، یعنی معشوق کی تلوار ہر طرف سرخی بکھیرتی ہے، اسی طرح ہوس گل کی موج ہمارے دل و جان کو رنگین کیے ہوئے ہے۔ لیکن جس طرح تیغ یار قتل و غارت گری کرتی ہے، اسی طرح

ہوسِ گل کی یہ موج بھی ہمارے دل کو غارت کر رہی ہے۔

اب یہ غور کیجیے کہ بہار کا جوش ہے، ہر طرف پھول کھل رہے ہیں اور مرجھا رہے ہیں۔ اس تجربے کو بیان کرنے کے لیے تیغ خوں ریز یار کا استعارہ کیا معنی رکھتا ہے؟ معشوق کی تلوار تلے آ جانا عاشق کی معراج ہے لیکن معشوق کی قوت تخریبی بھی ہے، کیوں کہ عاشق خود غارت گر شہر و قریہ ہے۔ معشوق کے ذریعے کائنات رنگین ہوتی ہے اور ویران بھی ہوتی ہے۔ موج بہار وہی کام کر رہی ہے جو تیغ یار کرتی ہے، گویا دونوں میں کوئی گہرا اتحاد ہے۔ اپنی اصل کے اعتبار سے دونوں ایک ہیں۔ یا پھر موج بہار نے معشوق کے انداز اختیار کر لیے ہیں۔ اس اعتبار سے بہار کی رنگینی زندگی کے اختتام کا استعارہ ہے۔ وہ شخصیت بھی کیا ہوگی جسے جوشِ بہار میں معشوق کی تلوار نظر آئے۔ اور وہ تجربہ بھی کیا ہوگا جو بہار کو موت سے ہم آہنگ کر دے۔

''کام'' کو حلق کے معنی میں بھی لے سکتے ہیں۔ اب معنی یہ ہوئے کہ موجِ بہار میرے حلق میں اس طرح پھنس کر رہ گئی ہے (جوشِ بہار کے باعث میرا دل اس قدر متاثر ہوا ہے کہ میرا گلا بھر آیا ہے) جس طرح معشوق کی تیغ خوں ریز حلق عاشق میں پھنس جاتی ہے۔ یا ہوسِ گل کی موج اس قدر زبردست ہے کہ میرا دم گھٹ رہا ہے۔ یہ معنی اتنے خوب صورت نہیں جتنے متذکرہ بالا معنی ہیں، لیکن شعر میں موجود ضرور ہیں۔ ''کام میں ہونا'' بہ معنی ''کارگر ہونا'' یا ''کام میں مصروف ہونا'' دونوں طرح لہجے میں عجب وارفتگی ہے۔ اس شعر کے اُوپر جو شعر ہے، اُس کو ملا کر یہ شعر پڑھیے تو ایک اور بات پیدا ہوتی ہے:

چاک دل ہے انار کے سے رنگ　　　چشم پر خوں فگار کے سے رنگ
کام میں ہے ہوائے گل کی موج　　　تیغ خوں ریز یار کے سے رنگ

یعنی موسمِ بہار میں چاک دل انار کی طرح سرخ ہو گیا ہے اور چشم پُر خوں زخم کی طرح ہو گئی ہے۔ لہٰذا ہوائے گل وہی کام کر رہی ہے جو معشوق کی تلوار کرتی ہے۔

ہوائے گل کے لیے ''موج'' کہنا تو ٹھیک ہے ہی، تلوار کے لیے بھی ''موج'' کا استعارہ بہت مناسب ہے۔ تلوار کو اُس کی آب کی وجہ سے نہر یا چشمے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ تلوار کے لیے ''لہرانا'' بھی استعمال ہوتا ہے، اس لیے تلوار اور موج میں مناسبت ہے۔ پھر ''خون'' اور موج اور تلوار میں بھی مناسبت ہے۔ پورا شعر مناسبتوں سے روشن ہے۔

دیوانِ اوّل

ردیف ل

(۲۲۸) (۲۶۵)

گل کی جفا بھی جانی دیکھی وفائے بلبل یک مشت پر پڑے ہیں گلشن میں جائے بلبل

کر سیر جذب الفت گل چیں نے کل چمن میں توڑا تھا شاخ گل کو نکلی صدائے بلبل — سیر کرنا = دیکھنا

یک رنگیوں کی راہیں طے کر کے مر گیا ہے گل میں رگیں نہیں یہ ہیں نقش پائے بلبل — یک رنگی = محبت، اخلاص

۶۴۰ آئی بہار و گلشن گل سے بھرا ہے لیکن ہر گوشہ چمن میں خالی ہے جائے بلبل

۲۲۸/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن اس میں بھی ایک نکتہ ہے۔ مصرع اولیٰ میں دو جملے ہیں، اور دونوں خبریہ ہیں لیکن اُنھیں انشائیہ / استفہامیہ بھی پڑھا جا سکتا ہے۔ یعنی گل کی وفا بھی جانی؟ (کیا تم نے بلبل کی وفا جانی؟) اور دیکھی وفائے بلبل؟ (کیا تم نے بلبل کی وفا دیکھی؟) اس ابہام نے مصرع بہت خوب صورت کر دیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں بلبل کی وفا کا ثبوت بھی فراہم کر دیا ہے، کہ مرنے کے بعد بھی بلبل کا جسد گلشن ہی میں رہا۔ یا اُسے موت کہیں اور آئی، لیکن اس کا جذب شوق اُس کے مشت پر کو اُڑا کر گلشن میں لے آیا۔ معمولی شعروں میں بھی میرؔ اکثر کچھ نہ کچھ بات رکھ دیتے ہیں۔

۲۲۸/۲ مشہور واقعہ ہے کہ ایک بار لیلیٰ کی فصد کھولی گئی تو مجنوں کے خون جاری ہو گیا۔ اس پامال مضمون کو اتنا تازہ بنا دینا اور جذب عشق کے لیے اتنا نادر استعارہ ڈھونڈنا میر کا ہی کام تھا۔ شاخ گل کے ٹوٹنے کی آواز نالۂ بلبل کی طرح نکلی، یا شاخ گل کو ٹوٹتے دیکھ کر بلبل کے دل سے نالہ نکل گیا، دونوں باتیں ممکن ہیں، لیکن اول الذکر مضمون بہتر ہے۔ ''سیر'' کا لفظ بھی یہاں خوب ہے، کیوں کہ ''چمن'' سے مناسبت رکھتا ہے۔ لفظ ''کل'' نے مبالغہ آمیز مضمون کو روز مرہ کی زندگی کے واقعے کا دل کش رنگ دے دیا ہے۔

۲۲۸/۳ یہ مضمون بالکل نیا ہے، اور شعر میں معنی کا بھی وفور ہے۔ لفظ ''یک رنگی'' بہ معنی ''اخلاص، محبت'' بہت تازہ ہے۔ پہلے مصرعے میں ''مر گیا ہے'' سے یہ امکان بھی پیدا ہوتا ہے کہ محبت کی راہیں اتنی سخت تھیں کہ بلبل نے ان کو طے تو کیا، لیکن صعوبت سفر کو برداشت نہ کر سکا اور جان بہ حق تسلیم ہو گیا۔ پھول کی یک رنگی کا اشارہ بھی خوب ہے، چوں کہ عام طور پر گلاب کا پھول دو رنگا نہیں ہوتا۔ پھر یہ بھی غور کیجیے کہ رگیں تو پھول کے اندر ہوتی ہیں، اور اگر یہ رگیں بلبل کے نقش پا ہیں، تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ بلبل کا سفر پھول کے اندر تھا۔ صوفیوں کے یہاں معرفت کے سب سے بلند درجے کو ''سیر فی اللہ'' (اللہ کے اندر سیر) کہتے ہیں۔ تو اگر بلبل کا سفر پھول کے اندر تھا تو گویا وہ سیر فی اللہ کے درجے پر تھی۔ ایک مفہوم یہ بھی ہو

سکتا ہے کہ پھول کی رگیں دراصل بلبل کے نقشِ پا نہیں ہیں، بل کہ سفرِ عشق میں بلبل نے جو دشت پیمائی کی اور صعوبتیں اُٹھائیں تو اس کے خلوصِ دل اور باوفائی کا اثر پھول کے دل پر اتنا گہرا پڑا کہ بلبل کے نقشِ پا کی مناسبت سے پھول کے اندر بھی لکیریں پیدا ہو گئیں، یعنی پھول کے دل میں بلبل کے لیے یک دردی یعنی (empathy) پیدا ہو گئی۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ رگِ گل چوں کہ باریک اور ٹیڑھی ترچھی سی ہوتی ہے، اس لیے اس میں اور بلبل کے نقشِ پا میں ایک طرح کی مشابہت بھی ہے۔

۲۲۸/۴ یہ شعر خالص کیفیت کا ہے۔ معنی اس میں بہت کم ہیں اور مضمون بھی معمولی ہے۔ لیکن شعر پھر بھی اثر کرتا ہے۔ دوسرا مصرع تھوڑا تہ دار ضرور ہے۔ ایک معنی تو یہ ہیں کہ پہلے زمانے میں بلبلیں گلشن میں جگہ جگہ تھیں، اور اب ایک بھی نہیں۔ دوسرے اور بہتر معنی یہ ہیں کہ ہر جگہ بلبل کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ پہلے مصرعے میں واوِ عطف کی ضرورت نہ تھی۔ مصرع یوں بھی ٹھیک تھا:

آئی بہار گلشن گل سے بھرا ہے لیکن

مگر میرؔ کے مزاج میں زبان سے کھیلنے اور اسے توڑنے موڑنے کی جو صفت تھی، اس کی بنا پر اُنھوں نے واوِ عطف لگا کر "بہار" کے بعد جو وقفہ آرہا تھا اُسے ختم کر دیا۔ شکستہ بحر ہونے کے باعث مصرع میں ایک وقفہ تو تھا ہی، میرؔ شاید یہ نہ چاہتے ہوں کہ مصرعے میں ایک اور وقفہ واقع ہو۔ جو بات بھی ہو، مصرع واوِ عطف کے بغیر بھی مکمل اور موزوں تھا۔ واوِ عطف کے باعث اس میں ایک بے تکلفی سی آگئی۔ بعد کے لوگ اس طرح کے صرف کو عیب سمجھنے لگے۔ ان کی دلیل یہ تھی کہ دونوں جملے تو اُردو ہیں (آئی بہار۔ گلشن گل سے بھرا ہے) اس لیے درمیان میں واوِ عطف لانا ٹھیک نہیں۔ میرؔ ایسی باتوں کی فکر نہیں کرتے تھے۔ ٹھیک ہی تھا، ورنہ اُن کی زبان میں اتنا تنوع اور وسعت کہاں سے آتی؟ میرؔ کا کمال یہ ہے کہ وہی باتیں جو متاخرین نے غلط سمجھ کر ترک کر دیں، میرؔ کے یہاں اچھی اور مناسب معلوم ہوتی ہیں۔ اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ پرانی چیزوں میں کوئی رومانی کشش لامحالہ ہوتی ہے۔ وجہ دراصل یہ ہے کہ میرؔ کو ان حدود کا جبلی احساس تھا، جہاں تک زبان کو لے جانا مستحسن اور ممکن تھا۔ وہ شاذ ہی کوئی ایسی لسانی کارگذاری کرتے ہیں جو بھونڈی ہو یا جو زبان کے مزاج سے ہم آہنگ نہ ہو۔ اس صفت میں صرف اقبالؔ اُن کے برابر ہیں، انیسؔ اور غالبؔ بھی کچھ کم رہ جاتے ہیں۔

(۲۲۹) (۲۶۶)

کیسا چمن اسیری میں کس کو ادھر خیال	پرواز خواب ہوگئی ہے بال و پر خیال
مشکل ہے مٹ گئے ہوئے نقشوں کی پھر نمود	جو صورتیں بگڑ گئیں ان کا نہ کر خیال
کس کو دماغ شعر و سخن ضعف میں کہ میرؔ	اپنا رہے ہے اب تو ہمیں بیش تر خیال

۲۲۹/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن دونوں مصرعے نہایت رواں اور برجستہ ہیں۔ "خواب" اور "خیال" کا تقابل بھی خوب ہے۔ "خیال" عربی میں "خواب" (یعنی dream) کے معنی میں آتا ہے۔

۲۲۹/۲ یہ شعر (understatement) یعنی بات کو کم کر کے کہنے یا سبک بیانی کی عمدہ مثال ہے۔ میر کے یہاں ایسے اشعار کی کمی نہیں جن میں بڑی بات کو کم کر کے، یعنی بہ ظاہر بے پروائی سے کہا گیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۵/۴، ۲۵/۱ وغیرہ۔ اُردو فارسی کا مزاج (understatement) کو موافق نہیں آتا، اور میر کے بارے میں تو خاص طور پر مشہور ہے کہ وہ اپنی بات میں بہت زیادہ درد اور سوز اور کرب وغم پیدا کرتے ہیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ میر نے مشرقی مزاج کے علی الرغم ایسے شعر بہت کہے ہیں جن میں بات کو بہ ظاہر روا روی میں کہہ دیا گیا ہے۔ کمال یہ ہے کہ مضمون کی اہمیت پھر بھی کم نہیں ہوتی، بل کہ (understatement) ایک طرح کے استعارے کا کام کرتا ہے اور بات کا اثر بڑھ جاتا ہے۔

مثلاً شعر زیر بحث کا مضمون یہ ہے کہ گذری ہوئی باتیں، گذری ہوئی صحبتیں، گذرے ہوے لوگ، اُن کی مراجعت ممکن نہیں۔ اُن کو یاد کرنا، یا گذشتہ کے سیاق وسباق میں حال کا لائحہ عمل بنانا غیر مناسب ہے۔ اس بات کو کہنے کے لیے پہلے تو صرف یہ کہا کہ جو نقش (یا نقشے) مٹ گئے ان کا دوبارہ ظاہر ہونا مشکل ہے۔ پھر دوسرے مصرعے میں کہا کہ جو صورتیں (صورت حالات، یا شکلیں) بگڑ گئیں اُن کا خیال نہ کرو۔ لہجے میں کسی قسم کا محزونی یا شکست خوردگی نہیں ہے، اور نہ اخلاقی سبق پڑھانے کا ہی انداز ہے۔ بس سرسری طور سے ایک بات کہہ دی ہے لیکن اسی وجہ سے بات میں زور پیدا ہو گیا ہے کہ بڑی بات کو یوں کہا ہے جیسے موسم پر تبصرہ ہو رہا ہے۔ بات صرف اس لیے بڑی نہیں ہے کہ اس میں وقت کے گذران کو زمان جاری (continum) سے تعبیر کیا ہے، بل کہ اس لیے بھی بڑی بات ہے کہ اس میں آئندہ زندگی گذارنے کا نقشہ بھی مرتب کر دیا ہے۔

لیکن یہ شعر محض سادہ بھی نہیں، اس میں میر کی معمولہ چالاکیاں موجود ہیں۔ ضرورت صرف غور کرنے کی ہے۔ ''نقشوں'' بہ معنی ''نقش کی جمع'' اور ''نقشے کی جمع'' کی طرف میں اُوپر اشارہ کر چکا ہوں۔ اگر ''نقش'' فرض کیا جائے تو معنی ہوں گے ''صورتیں، شبیہیں، تاثرات (impressions) ترکیبیں'' وغیرہ۔ اگر ''نقشہ'' فرض کیا جائے تو معنی ہوں گے ''منصوبے، حالات، طرز حیات و طرز فکر'' وغیرہ۔ دونوں صورتوں میں ''مٹ گئے'' کا فقرہ خوب ہے۔ اس میں دو اشارے ہیں۔ (۱) نقش یا نقشے خود سے مٹ گئے، یعنی امتداد زمانہ اور تبدیلی حال نے اُنھیں مٹا دیا۔ (۲) اُنھیں کسی شخص نے، مثلاً معشوق نے، یا کسی قوت نے، مثلاً تقدیر نے مٹا دیا۔ دوسرے مصرعے میں ''صورتیں'' کا لفظ رکھا ہے جو ''نقش'' اور ''نقشہ'' دونوں کے لیے مناسب ہے۔ لیکن ''صورتیں بگڑ جانا'' اور ہی عالم رکھتا ہے۔ یعنی اس میں انسانوں کی صورت بگڑ جانے کا بھی اشارہ ہے (بڑھاپے کی وجہ سے، بیماری کی وجہ سے، گناہ کی وجہ سے'') ''نقش'' بگڑ جانے کا بھی اشارہ ہے اور نقشہ بگڑ جانے کا بھی اشارہ ہے۔ ''نہ کر خیال'' کے بھی دو معنی ہیں (جیسا کہ میں اُوپر کہہ چکا ہوں۔) (۱) یاد نہ کر، اور (۲) ان کے سیاق وسباق میں موجودہ زندگی کا لائحہ عمل نہ بنا۔ دوسرے معنی میں یہ اشارہ بھی پنہاں ہے کہ گذری ہوئی باتوں کی کوئی اہمیت نہیں۔ اُن کو نظر انداز کرنا ہی بہتر ہے۔ اس طرح اس شعر میں تقدیر پر رضامندی بھی ہے اور عمل کی ترغیب بھی۔ رنجیدگی کہیں بہت دُور تہ میں ہے، لیکن موجود وہ بھی ہے، میر نے غلط نہیں کہا تھا:

ہے سخن میر کا عجب ڈھب کا (دیوان چہارم)

۲۲۹/۳ غالب نے چودھری عبدالغفور سرور کو لکھا ہے (مکتوب مورخہ ۱۸۶۱ یا ۱۸۵۹) کہ "صناعت شعر اعضاے وجوارح کا کام نہیں، دل چاہیے، دماغ چاہیے، ذوق چاہیے، اُمنگ چاہیے، یہ سامان کہاں سے لاؤں جو شعر کہوں۔" ممکن ہے اُن کے سامنے میر کا مصرع رہا ہو :

دل کہاں وقت کہاں عمر کہاں یار کہاں (دیوانِ دوم)

لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ غالب کے ذہن میں میر کا زیرِ بحث شعر بھی رہا ہو۔ شعر کا مضمون بالکل نیا ہے، خاص کر دوسرے مصرعے میں بالکل تازہ بات کہی ہے۔ شعر گوئی سے جان کی کاہش ہوتی ہے۔ یہ عمل اگرچہ جسمانی نہیں۔ اس میں کوئی مشقت نہیں، لیکن اچھا شعر بہت خون جلانے کے بعد ہی بنتا ہے۔ اس میں دماغ ہی پر زور نہیں پڑتا، تجربہ، حافظہ اور تخیل کی قوتوں کو بروے کار لانے میں عمر بھی تحفتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اقبال نے خوب کہا ہے :

معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود

دوسرے مصرعے میں اشارہ یہ ہے کہ شعر گوئی ذاتی عمل سہی، لیکن شعر سب کی ملکیت ہوتا ہے۔ شاعر اگر شعر کہتا ہے تو گویا وہ خلق اللہ کی خدمت کرتا ہے، اور بے غرض خدمت کرتا ہے۔ اب جو دل میں طاقت اور دماغ میں قوت نہ رہی تو شعر گوئی صرف نقصان جاں نہیں بل کہ قطعِ حیات کا بہانہ بن جائے گی۔ اس لیے اب میں ذرا اپنی بہبودی کو مدِ نظر رکھتا ہوں۔ اور شعر گوئی کو متروک رکھتا ہوں۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جو شخص صرف اپنے میں گم ہے، وہ شعر نہیں کہہ سکتا۔ شعر کے لیے وہ چیز بھی ضروری ہے جسے حالی نے "مطالعۂ کائنات" کہا ہے۔

(۲۳۰) (۲۶۷)

سبزہ نورستہ رہ گذار کا ہوں سر اٹھایا کہ ہو گیا پامال

۲۳۰/۱ اس مضمون کو کئی بار کہا ہے :

ہم اس راہ حوادث میں بسانِ سبزہ واقع ہیں	کہ فرصت سر اٹھانے کی نہیں تک پائمالی سے	(دیوانِ دوم)
جوں خاک سے ہے یکساں میرا نہال قامت	پامال یوں نہ ہوتے دیکھا گیاہ کو بھی	(دیوانِ سوم)
ہم زرد کاہ خشک سے نکلے ہیں خاک سے	بالیدگی نہ خلق ہوئی اس نمو کے ساتھ	(دیوانِ پنجم)

منقولہ بالا تینوں شعر اچھے ہیں، اور تینوں میں مضمون کچھ بدل بدل کر نظم ہوا ہے۔ لیکن شعر زیرِ بحث میں الفاظ کی تقلیل اور لہجے کی سرد بے رنگی اس کو بقیہ تمام اشعار سے الگ کرتی ہے۔ دوسرے مصرعے میں دو جملے ہیں اور دونوں کا صیغہ ماضی ہے، لیکن مفہوم ماضی، حال اور مستقبل تینوں کا ہے۔ فعل کا استعارۂ معنی استعمال، وہ بھی چھوٹے سے مصرعے میں، کمالِ فن کی دلیل ہے۔ لفظ "پامال" یہاں بہت برمحل ہے، کیوں کہ پہلے مصرعے میں "رہ گذار" کہہ کر اس کی دلیل رکھ دی ہے۔ "پامال" اپنے لغوی معنی میں بھی ہے، اور محاوراتی معنی میں بھی۔ (یعنی "پاؤں تلے روندا ہوا" اور "تباہ و برباد۔") دیوانِ دوم کا جو شعر اُوپر نقل ہوا، اس میں لفظ "پامال" میں ایک ہی معنی ہیں، دیوانِ سوم کے شعر میں "پامال" دونوں معنی

دے رہا ہے، لیکن دوسرے معنی اتنے واضح نہیں ہیں جتنے شعر زیر بحث میں واضح ہیں، یہ بھی ملحوظ رہے کہ منقولہ بالا تینوں شعر تشبیہ پر قائم ہیں اور شعر زیرِ بحث کی بنیاد تین تین استعاروں پر ہے۔

جرأت نے بھی اس مضمون کو کہا ہے۔ لیکن اُن کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے اور میر کے مصرع ثانی جیسی ڈرامائیت نہیں :

گلشن آفاق میں جوں سبزہ نورستہ آہ — خاک سے یکساں ہوا ہوں رہ رواں کے زیر پا

میر ممنون نے میر کا مضمون براہ راست لے لیا ہے۔ ان کے شعر میں بھی کوئی ندرت نہیں :

سر اٹھاتے ہی ملے ہم ممنون — خاک میں سبزۂ شاداب کی طرح

ڈرامائیت کی شان دیکھنا ہو تو اسی مضمون کو قائم چاند پوری کے یہاں دیکھیے۔ ان کا پہلا مصرع ذرا کثرت الفاظ کا شکار ہو گیا ورنہ ان کا شعر میر سے بڑھ جاتا :

اس سبزے کی طرح سے کہ ہو رہ گذار پر — روندن میں ایک خلق کی یاں ہم ملے گئے

قائم کا شعر میر کے شعر سے بہ ہر حال پہلو مارتا ہے۔ ''روندن'' کا لفظ بہت تازہ ہے۔ اسے ظہیر دہلوی نے بھی اسی مضمون کے ساتھ باندھا ہے لیکن فوقیت اور اوّلیت قائم کو حاصل ہے، ظہیر دہلوی :

کیوں اہلِ روزگار کی روندن میں آ گیا — مَیں خاک رہ گذر ہوں نہ سبزہ گیاہ کا

(۲۳۱) (۲۶۸)

۶۴۵ جانیں ہیں فرش رہ تری مت حال حال چل — اے رشک حور آدمیوں کی سی چال چل — حال حال = تیز تیز

۲۳۱/۱ اس شعر میں دل چسپی کے کئی پہلو ہیں۔ اول تو یہ کہ ''حال حال'' نہایت تازہ لفظ ہے۔ اس کی بنیاد پوربی محاورے پر ہے، جہاں ''حالی'' بہ معنی ''جلد'' اور (رفتار کے لیے) ''تیز'' مستعمل ہے۔ پرانے دلی والے ''حال حال'' بہ معنی ''جلد جلد، تیز تیز'' بولتے تھے، مثلاً: مثنوی میر حسن :

قدم اپنے حجروں سے باہر نکال — کیا سب نے آپیشوا حال حال

لیکن کسی پرانے لغت میں ''حال حال'' یا ''حالی'' ان معنوں میں درج نہیں۔ ''حالی حالی چلنا'' ضرور درج کیا ہے۔ ترقی اُردو بورڈ پاکستان کے لغت میں ''حال حال'' ان معنوں میں البتہ موجود ہے۔ فیلن نے اپنے اندراج کو پوربی بتایا ہے۔ غالباً اسی باعث ''ثقہ'' لغت نگاروں نے اس کو نظر انداز کیا۔

فارسی کا مشہور شعر ہے :

آہستہ خرام بلکہ مخرام — زیرِ قدمت ہزار جانست

(آہستہ چل، بل کہ مت چل تیرے قدموں تلے ہزاروں جانیں ہیں۔)

ظاہر ہے کہ میر نے فارسی سے استفادہ کیا ہے۔ لیکن میر کا لہجہ خوش طبعی اور چھیڑ چھاڑ کا ہے۔ دوسرے مصرعے

میں معشوق کو ''رشک حور'' کہنا اور پھر اس سے آدمیوں کی سی چال چلنے کی فرمائش کرنا مزے دار بات ہے۔ مزید لطف یہ ہے کہ معمولی صورت شکل والے شخص کو کہتے ہیں۔ ''آدمی کا بچہ ہے''۔ یہاں حسین شخص کو آدمی کی سطح پر اترنے کو کہا جا رہا ہے۔

مشرق و مغرب کی شاعری میں معشوق کو آہستہ قدم اور مستانہ خرام کہا گیا ہے۔ اردو فارسی اس سے مستثنیٰ نہیں، لیکن یہاں معشوق کی تیز خرامی کا بھی تصور ہے، جو غالباً کسی اور شاعری میں نہیں ملتا۔ معشوق کو تیز خرام کہنے کی وجہ بظاہر سمجھ میں نہیں آتی۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ ہمارے یہاں معشوق کو رہ زن بھی کہتے ہیں جو اپنا کام کر کے تیز تیز نکل جاتا ہے۔ دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ معشوق کی چال کا حسن دل میں گڑ جاتا ہے، گویا اس کی چال میں تیزی ہوتی ہے۔ اس تیزی سے رفتار کی تیزی کا بھی تصور پیدا ہوا۔

دیوانِ دوم

ردیف ل

(۲۳۲)

(۸۵۱)

پوشیدہ کیا رہے ہے قدرت نمائی دل دیکھی نہ بے ستوں میں زور آزمائی دل
مر تو نہیں گیا میں پر جی ہی جانتا ہے گذری ہے شاق مجھ پر جیسی جدائی دل
گر رنگ ہے چلا ہے ور بو ہے تو ہوا ہے کہہ میر اس چمن میں کس سے لگائیے دل ور=اور، اگر

۲۳۲/۱ شعر میں کوئی گہرائی نہیں، لیکن دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز بہت خوب ہے۔ دوسرے مصرعے میں یہ کنایہ بھی خوب ہے کہ بے ستون کاٹ کر نہر نکال لانا فرہاد کا روحانی کارنامہ تھا، یعنی اگر اُس کے دل میں قوت نہ ہوتی تو محض جسمانی طاقت کے بل بوتے پر بے ستوں کا کٹنا محال تھا، ایک اشارہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ پہاڑ کاٹنے کے بعد فرہاد، جو اپنا تیشہ سر میں مار کر مر گیا تو یہ بھی دل کی قوت کا کارنامہ تھا، یعنی اُس کے دل میں اتنی قوت تھی کہ اُس نے شیریں کے بغیر موت گوارا کر لی۔ بزدل ہوتا تو رو دھو کر چپ ہو گیا ہوتا۔

۲۳۲/۲ اس شعر کی بھی سبک بیانی (understatement) لا جواب ہے۔ دیوانِ اوّل کا مندرجہ ذیل شعر بجا طور پر مشہور ہے:

مصائب اور تھے پر دل کا جانا عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

لیکن میرا خیال ہے کہ زیر بحث شعر دیوان اول کے شعر سے بہتر ہے۔ مضمون کے لحاظ سے دونوں شعر نادر ہیں۔ کیوں کہ دونوں ہی میں بڑی بات کو چھوٹی کر کے بیان کیا ہے، لیکن تصنع یا بات بنانے کی کوشش کا شائبہ تک نہیں۔ لیکن دیوانِ اوّل کے شعر میں خود ترحمی کی خفیف سی جھلک ہے۔ (''مصائب اور تھے''، یعنی مَیں تو یوں ہی مصیبت کا مارا ہوا ہوں۔) شعر زیر بحث میں واقعیت کا لہجہ ہے، گویا روز مرہ زندگی کی بات بیان ہو رہی ہو۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ دانت کا درد اس قدر شدید تھا کہ کیا بتاؤں، بس مر نہیں گیا لیکن جان پر بن سی گئی تھی۔ پھر ''دل کا جانا'' کے مقابلے میں ''جدائی دل'' زیادہ بلیغ فقرہ ہے، کیوں کہ اس میں ارادے کا بھی اشارہ ہے، اور مجبوری کا بھی، یعنی ہم نے جان بوجھ کر دل کو خود سے جدا کیا، جس طرح ہم اپنے کسی عزیز کو جانے کی اجازت دیتے ہیں، اگر چہ اُس کا جانا دل پر شاق گذرتا ہے، مجبوری اس طرح کہ دل بے قرار ہو کر ہم سے جدا ہو گیا اور ہم کچھ نہ کر سکے، دل کی جدائی کے لیے کہنا کہ اس غم کو جی ہی جانتا ہے، بہت خوب ہے، کیوں کہ ''دل'' اور ''جی'' ہم معنی بھی ہیں۔ پھر یہ کہ شعر میں چار کردار ہیں۔ ایک تو وہ شخص جس سے خطاب کیا جا رہا

ہے۔ دوسرا متکلم، تیسرا اُس کا ''جی'' (کیوں کہ وہی اس غم کو جانتا ہے) اور چوتھا وہ دل، جو جدا ہو گیا۔ ان سب پر مستزاد یہ کہ شعر میں کوئی غیر ضروری قسم کا درد اور سوز وغیرہ نہیں۔ جسے ہمارے مغرب پرست بزرگ درد و گداز (pathos) کہہ کر خوش ہوتے تھے۔ وکٹوریائی عہد کے انگریزی ادب میں جذباتیت اور درد و گداز (pathos) کا بہت دور دورہ تھا۔ بعد کے لوگ بجا طور پر اس کو ناپسند کرنے لگے، لیکن ہماری انگریزی تعلیم وکٹوریائی عہد کے تصورات سے آگے نہیں بڑھ سکی۔ اسی لیے مجنوں صاحب اور فراق صاحب وغیرہ نے دیوانِ اول کے شعر کو زیادہ پسند کیا (کیوں کہ اس میں اُنھیں درد و گداز (pathos) نظر آتا تھا) اور شعر زیرِ بحث ان کی نظر پر نہ چڑھا۔

۲۳۲/۳ ''جدائی دل'' کا قافیہ ''لگایئے دل'' میر کے زمانے تک درست تھا۔ صوتی اعتبار سے تو درست ہے ہی، لیکن ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ لفظ کے آخر کی یائے معروف پر اضافت ظاہر کرنے کے لیے یائے مجہول کا اضافہ کرنے کا طریقہ بھی رائج تھا۔ یعنی ''جدائی دل'' کو ''جدایے دل'' بھی لکھ سکتے تھے۔ یہ بات افسوس ناک ہے کہ وہ تھوڑی بہت آسانیاں جو ہمارے شاعروں کو پہلے زمانے میں نصیب تھیں، بعد کے لوگوں نے مختلف غلط فہمیوں اور مزعومات کی بنا پر ترک کر دیں۔ چناں چہ آج بھی ایسے لوگ موجود ہیں جو ''اُستادوں'' کے حوالے سے بہت سی غیر ضروری قیود اور بندشوں کو جاری کرنا چاہتے ہیں۔ قافیے کی آزادی کی ایک ایسی ہی مثال درد کے یہاں ملاحظہ ہو:

جی نہ اُٹھوں کہیں پھر مَیں جو تو مارے دامن　　جھاڑ مت خاک پہ میری یہ غبار دامن

قائم چاند پوری کے یہاں بھی اس طرح کا قافیہ مل جاتا ہے:

یوں جلے آہ پتنگے سا تماشائی شمع　　آگ لگیو تجھے اے انجمن آرائی شمع
شیخ جی رات اندھیرے میں تم آئے ہو یہاں　　آپ کے واسطے گر امر ہو منگوایئے شمع

قائم کے دونوں شعر بہت خوب بھی ہیں۔ دوسرے شعر میں میر کا رنگ ہے۔

اب شعر زیرِ بحث کے معنی پر غور کیجیے۔ ''رنگ چلنا'' کو ''رنگ ٹھہرنا'' کی ضد قرار دیں تو معنی نکلتے ہیں کہ رنگ کو ثبات نہیں ہے۔ اگر ''چلا ہے'' کو ''چلنا'' کا ماضی قرار دیں تو معنی ہوں گے کہ رنگ وداع کہنے والا ہے یا الوداع ہو رہا ہے۔ (''چلنا'' بہ معنی (to go away) اس سے مجازی معنی ''مرنا'' بھی نکلتے ہیں۔) اگر ''چلنا'' کے معنی ''ترقی پر ہونا'' ''رونق ہونا'' وغیرہ قرار دیے جائیں تو معنی یہ بنیں گے کہ رنگ خوب زوروں پر ہے۔ اس صورت میں شعر میں ربط کم ہو جاتا ہے۔ لہٰذا یہی معنی بہتر ہیں کہ اگر چمن کو رنگ قرار دیں، تو اس کو ثبات نہیں، یا وہ رخصت ہونے والا ہے۔ اور اگر چمن کو خوش بو کہیں تو وہ محض ہوا ہے، کسی کو نظر نہیں آتی، اور بے ثبات بھی ہے، اس معنی میں کہ ہوا کسی جگہ ٹھہرتی نہیں۔

اسی طرح کی بندش میر نے دوسرے مضمون کے ساتھ یوں رکھی ہے:

عالم میں آب و گل کا ٹھہراو کس طرح ہو　　گر خاک ہے اُڑے ہے در آب ہے رواں ہے　　(دیوانِ اول)

دونوں شعروں میں ''گر'' اور ''در'' کا توازن خوب ہے۔ لیکن شعر زیرِ بحث کے مضمون کو مندرجہ ذیل شعر میں آسمان تک پہنچا دیا ہے:

رنگ گل و بوے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں کیا قافلہ جاتا ہے جو تو بھی چلا چاہے (دیوانِ دوم)

۲۳۲/۱ اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔

(۲۳۳) (۸۵۳)

بہت مدت گئی ہے اب تک آ مل کہاں تک خاک میں میں تو گیا مل

۶۵۰ تک اس بے رنگ کے نیرنگ تو دیکھ ہوا ہر رنگ میں جوں آب شامل

غنیمت جان فرصت آج کے دن سحر کیا جانے کیا ہو شب ہے حامل حامل=حاملہ

وہی پہنچے تو پہنچے آپ ہم تک نہ یاں طالع رسا نے جذب کامل آپ=خود

پس از مدت سفر سے آئے ہیں میر گئیں وہ اگلی باتیں تو ہی جا مل

۲۳۳/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن مصرع ثانی میں تھوڑا سا نکتہ ضرور ہے۔ ایک معنی تو یہ ہیں کہ میں کتنی دُور تک (یعنی بہت دُور تک جسم و جان کی حد تک) خاک میں مل گیا۔ دوسرے معنی یہ ہیں میں کہاں سے کہاں تک خاک میں مل گیا۔ اگر ''کہاں تک'' کو الگ فقرہ قرار دیں اور اس کے بعد استفہام فرض کریں تو معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ یہ بے رخی کہاں تک؟ ''آ'' اور ''گیا'' کا ضلع بھی خوب ہے۔

۲۳۳/۲ اس مضمون کو بہت پست کر کے دیوانِ سوم میں میر نے یوں کہا ہے:

وہ حقیقت ایک ہی ساری نہیں ہے سب میں تو آب سا ہر رنگ میں یہ اور کچھ شامل ہے کیا

دیوانِ دوم میں اس مضمون کا ایک اور پہلو غیر معمولی حُسن اور قوت کے ساتھ بیان کیا ہے:

رنگ بے رنگی جدا تو ہے دلے آب سا ہر رنگ میں شامل ہے میاں

اس شعر پر گفتگو اپنے مقام پر ہوگی، فی الحال شعرِ زیرِ بحث کو دیکھتے ہیں۔ اللہ تعالیٰ جل شانہ ہر شے میں ہر جگہ موجود ہے، اس مضمون کے لیے آبی رنگ کا استعارہ نہایت نادر ہے۔ آبی رنگ اُسے کہتے ہیں جو بہت ہلکا ہو، ایسا رنگ جسے کسی رنگ میں ملائیں تو بہ ظاہر کوئی تغیر نہ ہو۔ بہت ہی ہلکے نیلے رنگ کو بھی آبی کہتے ہیں۔ لیکن پانی چوں کہ بنائے حیات ہے، اس لیے آبی رنگ کے استعارے میں زندگی کا اشارہ موجود ہے۔ بے رنگ کے مقابلے میں نیرنگ کا صرف بہت خوب ہے۔ ''نیرنگ'' بہ معنی ''طلسم'' (یعنی ''حیرت انگیز بات'') بھی ہے اور بہ معنی ''کثرتِ رنگ'' بھی ہے۔ ''بے رنگی'' صوفیوں کی اصطلاح میں وحدت کی صفت ہے۔ صوفیوں نے کثرت کی رنگارنگی اور وحدت کی بے رنگی پر اکثر کلام کیا ہے۔ چناں چہ مولانا روم مثنوی (دفتر اوّل، حصہ دوم) میں کہتے ہیں:

از دو صد رنگی بہ بے رنگی رہیست رنگ چوں ابر است و بے رنگی مہے ست

ہر چہ اندر ابر ضو بینی و تاب آں ز اختردان و ماہ و آفتاب

(دو صد رنگی سے بے رنگی تک راہ ہے۔ رنگ مثلِ ابر ہے اور بے رنگی چاند ہے۔ تم ابر کے اندر جو کچھ روشنی اور چمک دیکھتے ہو اُسے چاند، تاروں اور آفتاب کی وجہ سے سمجھو۔)

یعنی اللہ تعالیٰ کی بے رنگی جب شہود میں آتی ہے، تو طرح طرح کے رنگ اختیار کرتی ہے، جس طرح ابر میں کئی طرح کے رنگ نظر آتے ہیں، لیکن وہ دراصل اس وجہ سے ہیں کہ ابر کے پیچھے تارے یا سورج یا چاند روشن ہے، اسی طرح عالم رنگ و بو میں رنگا رنگی اسی وجہ سے ہے کہ حقیقت الٰہیہ منعکس ہے۔ وہ حقیقت خود نظر نہیں آتی، لیکن ابر میں پوشیدہ چاند کی طرح ہر شے کو رنگین کر دیتی ہے۔

ہر رنگ میں مثل آب شامل ہونے میں نکتہ یہ بھی ہے کہ کوئی بھی رنگ ہو، وہ پانی کے بغیر قائم نہیں ہوتا۔ خشک رنگ بھی پہلے پانی سے بنتا ہے، پھر اس کا پانی بڑی حد تک خشک کر کے اُسے پاوڈر یا کوئی اور شکل دے دیتے ہیں۔ لہٰذا یہ حقیقت الٰہیہ کا نیرنگ ہے کہ وہ پانی کی طرح بے رنگ ہے اور پانی ہی کی طرح ہر رنگ کی بنیاد بھی ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ رنگ میں پانی ملائیں تو رنگ ہلکا ہو جاتا ہے۔ حقیقت الٰہیہ ہر رنگ میں پانی کی طرح سرایت کیے ہوئے ہے، اس طرح رنگوں (یعنی موجودات) کی کثافت کم ہو گئی ہے۔

۲۳۳/۴ عربی میں ایک کہاوت ہے جس کا مفہوم یہ ہے کہ رات کے پیٹ میں دن کا حمل ہوتا ہے۔ ملحوظ رہے کہ عربی میں "حامل" خود مونث ہے کیوں کہ مرد کے پیٹ میں بچہ نہیں ہو سکتا، لیکن اُردو فارسی والوں نے اسے قبول نہ کیا اور "حامل" کی مونث شکل "حاملہ" قرار دی۔ اس کہاوت کو فارسی والوں نے بڑی خوب صورتی سے اپنی زبان میں منتقل کیا کہ "شب حاملہ است تا چہ زاید"، اور مراد یہ لی کہ مستقبل کی کسی کو خبر نہیں، مایوس ہونا یا پُر اُمید ہونا دونوں فضول ہیں۔ اس کہاوت کو بنیاد بنا کر فارسی والوں نے کئی دل چسپ مضمون بنائے۔ مثلاً خسرو:

شب حامل برائے من بزاید ہر زماں دردے زدرد ایں شب حامل چہ داند کس کہ من چونم

(حاملہ رات ہر وقت میرے لیے نئے نئے درد پیدا کرتی ہے، شب حاملہ کی دی ہوئی اس تکلیف کے باعث میرا کیا حال ہے، یہ کسی کو کیا معلوم؟)

سعدی کہتے ہیں:

دل ار بے مرادی بے فکرت مسوز شب آبستن است اے برادر بروز

(اگر تم بے مراد ہو تو دل کو فکر سے مت جلاؤ۔ اے بھائی، رات کے پیٹ میں دن کا حمل ہے۔)

سعدی نے تو سیدھا سادہ کہاوت کا مضمون بیان کر دیا ہے۔ کوئی نکتہ ان کے یہاں نہیں۔ اور امیر خسرو کے یہاں حاملہ اور درد کی رعایت کے سوا کچھ مضمون نہیں۔ اب حافظ کو دیکھیے۔ عربی کہاوت بھی پوری نظم کر دی اور مضمون بھی بالکل نیا بنا دیا:

بداں مثل کہ شب آبستن آمدست بہ روز ستارہ می شمرم تا کہ شب چہ زاید باز

(اس مثل کی وجہ سے، کہ رات کے پیٹ میں دن کا حمل ہے، میں تارے گن رہا ہوں کہ دیکھوں اب رات کس چیز کو جنم دیتی ہے۔)

حافظ کے شعر کے آگے کسی کا چراغ جلنا مشکل تھا۔ میر کا شعر بھی بہت اچھا نہیں ہے، لیکن میں نے اسے اس

لیے انتخاب میں رکھا کہ میری دانست میں اُردو والوں میں صرف میر نے اس مضمون کو برتنے کی ہمت کی ہے اور انھوں نے دو پہلو بھی پیدا کر دیے ہیں، جیسا کہ مَیں نے اُوپر کہا، فارسی کہاوت سے مراد یہ ہے کہ مستقبل میں اچھا بُرا دونوں طرح ہے۔ اس کی کسی کو خبر نہیں، اس لیے مایوس ہونا یا پُر اُمید ہونا فضول ہے۔ اب میر یہ مضمون پیدا کرتے ہیں کہ جب کل کی خبر نہیں تو آج کی فرصت کو غنیمت جانو، آج جیسا بھی ہے، لیکن تمھارے ہاتھ میں ہے۔ اس سے جو کچھ ہو سکے وہ لے لو۔ دوسرا پہلو میر نے یہ پیدا کیا ہے کہ آج کے دن کو غنیمت جانو۔ رات حاملہ ہوگی اور صبح کو خدا معلوم کس شے کو جنم دے۔ اس لیے اس دن سے کچھ مل سکے تو اسے لے لو۔ یعنی رات کے مقابلے میں دن کو رکھ کر میر نے نیا مضمون پیدا کر دیا ہے۔

معلوم ہوتا ہے کہ وقت کے حاملہ ہونے کا تصور مغرب میں بھی تھا، یا ممکن ہے وہاں عربی کے اثرات سے آیا ہو۔ چناں چہ شیکسپیئر کے ڈرامے میں ایاگو یا (Iago) کہتا ہے:

There are many events in the womb of time which will be delivered.

(Othelo, 1,3,388-89)

۲۳۳/۴ یہ مضمون بھی دل چسپ ہے، اور ممکن ہے اس میں وہ نکتہ بھی پنہاں ہو جو ۱۳۶/۱ میں ہے، یعنی اپنی نا کسی کے باعث ہم اس سے حجاب کرتے رہے اگرچہ وہ بے پردہ ہو کر ہم پر ملتفت بھی ہوا۔ اگر یہ اشارہ نہ بھی ہو، تب بھی یہ شعر اپنے آپ میں عجب بانکپن رکھتا ہے۔ ہماری تقدیر رسا نہیں ہے، اس لیے ہم اُس تک نہیں پہنچ سکتے، یہاں تک تو بات معمولی ہے لیکن اگلی بات یہ ہے کہ ہمارا جذب کامل نہیں ہے۔ اگر ''جذب'' کے معنی ''لگاؤ'' یا ''انہماک'' لیے جائیں تو دل چسپ صورتِ حال یہ پیدا ہوتی ہے کہ جب ہمیں اس سے کامل لگاؤ نہیں ہے تو اُس کے آملنے نہ ملنے کے کوئی معنی نہیں۔ ہم محض ہوس کا کھیل کھیل رہے ہیں اور وہ بھی محض برائے تفریح ہے۔ وہ آ گیا تو آ گیا، نہ آیا نہ سہی۔ اگر ''جذب'' کے اصل معنی لیے جائیں، یعنی ''کشش''، تو مراد یہ ہوئی کہ ہم میں کشش تو ہے، لیکن کامل نہیں۔ ہم میں اُس کو اپنی طرف کھینچنے کی قوت تو ہے، لیکن اتنی نہیں کہ اُس کو اپنے قریب لا سکیں۔ اگر ''جذب'' اور ''کامل'' کے مابین اضافت فرض کریں تو ایک معنی یہ بھی بنتے ہیں کہ ہم میں وہ جذب نہیں جو کامل لوگوں میں ہوتا ہے، ہم ابھی ناقص ہیں۔

اس شعر کی ایک بڑی خوبی اس کا لہجہ بھی ہے۔ عجب طرح کا انداز بے پروائی ہے، اور ایک طرح کی محزونی اور اُمید واری بھی۔ اُمید واری اس معنی میں کہ معشوق (وہ حقیقی ہو یا مجازی) کی غریب نوازی اور جود و سخا پر اعتماد ہے، کہ ہم کسی قابل نہیں لیکن پھر بھی وہ ہم پر بارشِ کرم کر سکتا ہے۔

ممکن ہے اس شعر کے مضمون کا اشارہ میر کو سرمد سے ملا ہو:

سرمد اگرش وفاست خود می آید گر آمدنش رواست خود می آید
بے ہودہ چرا در پئے اوی گردی بنشین اگر خداست خود می آید

(سرمد، اگر اس میں وفا ہے تو وہ خود ہی آئے گا۔ اگر اس کا آنا مناسب ہے تو وہ خود ہی آئے گا۔ تم بے کار اس کی تلاش میں مارے مارے کیوں پھرتے ہو؟ بیٹھے رہو، اگر خدا ہے تو وہ خود ہی آئے گا۔)

سرمد کی رباعی میں معنی کی تہیں اور درویشانہ طنطنہ اور عاشقانہ ناز اس درجے کے ہیں کہ میر کا شعر وہاں تک پہنچ نہیں سکتا۔ لیکن میر کے یہاں بھی ایک ملنگ پن ہے، کہ معشوق اپنے آپ ہم تک آئے تو آئے، خود ہمارے پاس نہ جذب کامل ہے اور نہ تقدیر رسا ہے۔ اپنے عیب اور اپنی تقصیر کے احساس کے ساتھ ساتھ ایک عجب خود اعتمادی اور تھوڑی سی کلبیت (cynicism) ہے جو اپنی جگہ سرمد کی درویشانہ علو ہمتی سے کم نہیں۔

۲۳۳/۵ مصرع ثانی میں کئی پہلو ہیں۔ (۱) میر میں اب وہ اگلی سی وحشتیں اور دیوانہ پن نہیں۔ (۲) اب وہ پہلے سے گستاخ نہیں ہیں۔ (۳) اب ان میں وہ لاابالی پن نہیں۔ (۴) اب پرانی باتیں، یعنی تمھاری بے اعتنائی اور سنگ دلی ختم ہو تو اچھا ہے۔ (۵) اب ان پرانی باتوں کو بھول جاؤ جو تم میں اور میر میں رنجش کا باعث تھیں۔ میر کا پس از مدت سفر سے واپس آنا بھی کئی دل چسپ اشارے رکھتا ہے۔ شاید وہ آزردہ اور مایوس ہو کر گھر چھوڑ گئے تھے۔ یا شاید انھیں تلاش معاش گھر سے باہر لے گئی تھی۔ یا وہ وحشت دل تھی جس نے انھیں لمبے سفر پر مجبور کیا تھا۔ شعر میں روزمرہ زندگی کی کیفیت ہے، اور بہت خوب ہے۔

دیوان سوم

ردیف ل

(۲۳۴)

(۱۱۶۳)

اب کی ہزار رنگ گلستاں میں آئے گل — پر اس بغیر اپنے تو جی کو نہ بھائے گل

۶۵۵ ناچار ہو چمن میں نہ رہیے کہوں ہوں جب — بلبل کہے ہے اور کوئی دن برائے گل

کیا سمجھے لطف چہروں کے رنگ و بہار کا — بلبل نے اور کچھ نہیں دیکھا سوائے گل

تھا وصف ان لبوں کا زبان قلم پہ میر — یا منھ میں عندلیب کے تھے برگ ہائے گل

۲۳۴/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن اس میں بھی ایک دو لفظی خوبیاں ہیں۔ ''ہزار'' بہ معنی ''بلبل''، ''گلستاں'' اور ''گل'' کے ضلع کا لفظ ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''گل'' بہ معنی ''داغ'' بھی ہو سکتا ہے، یعنی معشوق کے بغیر جو داغ کھائے وہ کچھ اچھے نہیں لگے۔

پروفیسر نثار احمد فاروقی نے لکھا ہے کہ ''وہ گل جو بہ معنی داغ ہے، وصل میں ہوتا ہے، ہجر سے اس کا علاقہ نہیں۔'' لیکن یہ بات نہ لغات سے ثابت ہے نہ استعمال شعرا سے۔ ''گل'' کے معنی ''نور اللغات'' میں درج ہیں، ''آگ سے جل جانے کا داغ'' اور سند میں امداد علی بحر کا حسب ذیل شعر دیا ہے:

مرتے دم تک میں کراہا کیا تو نے نہ سنا — میرے گل پر نہ کبھی کان کا پتہ باندھا

شعر چوں کہ بہت دل چسپ ہے اس لیے مزید تصدیق کے لیے میں نے دیوانِ بحر دیکھا اور ''ریاض البحر'' مطبوعہ دہلی ۱۸۶۸ کے صفحہ ۳۸ پر یہی شعر درج پایا۔

حقیقت یہی ہے کہ ''گل'' کے معنی مجرد ''داغ'' ہیں، بالخصوص جل جانے کی وجہ سے جو داغ پڑتا ہے اُسے ''گل'' کہتے ہیں۔ نثار احمد فاروقی صاحب نے ''گل چھرے اُڑانا'' کو ''گل چھلے اُڑانا'' فرض کر کے اس محاورے کو بھی اپنے خیال کی دلیل میں پیش کیا ہے، لیکن ''گل چھلے اُڑانا'' کوئی محاورہ نہیں، اور اگر ہو بھی تو اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ صرف عالم وصل میں معشوق کے چھلے سے گل کھائے جاتے ہیں۔

۲۳۴/۲ اس شعر کا مضمون بالکل نیا ہے، اور اس میں معنی کی کئی تہیں بھی ہیں۔ ''ناچار ہو'' متکلم کی صورت حال ہو سکتی ہے، اور ''نہ رہیے'' کے معنی ''نہ رہوں گا'' بھی ہو سکتے ہیں۔ اس صورت میں مصرع اولیٰ کے ایک معنی ہیں: جب میں ناچار ہو کر کہتا ہوں کہ چمن میں نہ رہوں گا۔ دوسری صورت یہ ممکن ہے کہ ''ناچار ہو'' تو متکلم کی صورت حال ہے، لیکن ''چمن میں نہ

رہنے'' کا مخاطب بلبل ہو سکتی ہے۔ اب معنی یہ ہوئے کہ بلبل کے حالِ زار کو دیکھ کر میں ناچار ہو جاتا ہوں اور اُس سے کہتا ہوں کہ اب تو چمن میں نہ رہ۔ تیسری صورت یہ ہے کہ ''ناچار'' کا تعلق بھی بلبل سے ہو۔ اب معنی یہ ہوئے کہ میں بلبل سے کہتا ہوں کہ تُو اس ناچاری کی حالت میں چمن میں نہ رہ۔ پہلی صورت میں ناچاری سے مراد یہ ہے کہ چمن میں میرے دل کی کلی نہیں کھلتی، میری مقصد براری نہیں ہوتی۔ یا چمن کے سب لوگ میرے دشمن ہیں اور چمن میں میرا رہنا دشوار کیے دیتے ہیں۔ دوسری صورت میں ناچاری سے مراد یہ ہے کہ میں بلبل کے حالِ زار کی اصلاح کرنا چاہتا ہوں۔ کوشش کرتا ہوں کہ اس کا کام بن جائے۔ لیکن بلبل کا حال بد سے بدتر ہوا جاتا ہے۔ اس کا پُرسانِ حال کوئی نہیں۔ اس لیے میں ناچار ہو کر کہتا ہوں کہ تو چمن کو چھوڑ دے۔ تیسری صورت میں ناچاری سے مراد یہ ہے کہ میں بلبل کی عزتِ نفس کا پاس رکھتا ہوں اور اُس سے کہتا ہوں کہ تو بے وجہ اس چمن میں ناچاری کی زندگی گذار رہی ہے، اس طرح ناچار ہو کر رہنے سے اچھا ہے کہ تو چمن ہی کو چھوڑ دے۔

اب مصرع ثانی کو دیکھیے۔ بلبل جواب دیتی ہے کہ اور کوئی دن گل کے واسطے اس چمن میں رہ لو (یا میں رہ لوں) تو اچھا ہے، یعنی گل سے لگاؤ چھوٹتا نہیں، حالت چاہے کتنی ہی خراب ہو، لیکن چند دن اور برداشت کر لیں۔ لیکن ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ اگرچہ ہم گلشن میں ناچار ہیں، لیکن گل کی خاطر کچھ دن اور رہ لیں۔ یعنی اگرچہ گل ہماری مقصد براری نہیں کرتا، (یا کر نہیں سکتا) لیکن اُس کا منشا یہ ہے کہ ہم چمن میں رہیں۔ اگر ہم چمن چھوڑ دیں گے تو گل کو شاید رنج ہو گا۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ گل ابھی کھلا نہیں ہے۔ (یعنی ابھی باغ میں آیا نہیں ہے۔) بہ ظاہر اس کے آنے کی اُمید بھی نہیں، لیکن کیا معلوم کہ وہ آ ہی جائے، اس لیے اُس کی خاطر (یعنی اُس کی اُمید میں) گلشن میں کچھ دن اور رہ لیں۔

دوسرے مصرعے میں ''اور کوئی دن'' کا فقرہ اُمید، نا اُمیدی، ارادہ، بے چارگی، ان سب کیفیات کا اس خوبی سے اظہار کر رہا ہے کہ صرف اسی فقرے کا ہونا اس شعر کی خوبی کے لیے کافی تھا۔ ''برائے گل'' میں ایک خوبی یہ بھی ہے کہ یہ فقرہ ''برائے خدا'' کی یاد دلاتا ہے۔ یعنی بلبل کے لیے گل کا وہی مرتبہ ہے جو عام لوگوں کے لیے خدا کا ہے۔ اس مصرعے میں فعل محذوف ہونا عین محاورے کے مطابق ہے۔

۲۳۴/۳ یہ مضمون بھی دل چسپ ہے، اور اس میں واؤ عطف کا استعمال بھی خوب ہے، ایک معنی تو یہ ہیں کہ بلبل کو چہروں کے رنگ اور اُن کی بہار کا کیا پتہ؟ لیکن میر جس طرح بہ کثرت الفاظ اور فقروں کے مابین واؤ عطف لگا دیا کرتے ہیں اس اعتبار سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ بلبل کو چہروں کے رنگ کا اور موسمِ بہار کا کیا پتہ؟ اب شعر کے معنی پر غور کیجیے۔ ایک اعتبار نے بلبل کی تحقیر کی ہے کہ اُس نے دنیا کچھ دیکھی ہی نہیں، اُس کو اچھی چیزوں اور حسینوں کا کوئی تجربہ نہیں۔ وہ بس کنوئیں کی مینڈک ہے۔ اُس نے صرف پھول کو دیکھا ہے، اور اسی کو سب کچھ، جانِ حُسن، مرجعِ عشق وغیرہ سمجھتی ہے۔ ورنہ دراصل دنیا میں انسان بھی ایک سے ایک حسین ہیں، اور بہار کا لطف بھی ایک سے بڑھ کر ایک ہے، یا انسانوں کے چہروں پر بھی اپنی طرح کی بہار ہوتی ہے، اور اس بہار کا لطف و حُسن بھی ایک عالم رکھتا ہے۔ اس پہلو سے یہ شعر انسانی دنیا اور اُس کے

معاملات کی تعریف وتمجید کا شعر بن جاتا ہے اور اس کا مقصود یہ معلوم ہوتا ہے کہ جب تک ہمارا تجربہ وسیع نہ ہو، اُس وقت تک ہم اس دنیا کی قدر نہیں سمجھ سکتے۔

ایک دوسرا مفہوم بلبل کی تحقیر کے بجائے اُس کی محویت اور استغراق فی المحبوب کی تحسین کرتا ہے، کہ وہ پھول میں اس قدر گم ہے کہ اُس نے پھول کے سوا کسی اور شے پر نگاہ نہیں کی۔ وہ چہروں کے رنگ اور بہار کیا جانے؟ اسے ان چیزوں میں کوئی دل چسپی نہیں۔ اس اعتبار سے یہ شعر حافظ کی یاد دلاتا ہے:

ماقصۂ سکندر و دارا نہ خواندہ ایم　　از ما بجز حکایت مہر و وفا مپرس

(ہم نے سکندر اور دارا کی داستانیں نہیں پڑھی ہیں۔ ہم سے مہر و وفا کی حکایتوں کے سوا اور کچھ نہ پوچھو۔)

۴۳۴ عندلیب کے منھ میں برگِ گل کا مضمون ممکن ہے حافظ کے یہاں سے حاصل ہوا ہو:

بلبلے برگ گلے خوش رنگ در منقار داشت　　واندراں برگ و نوا خوش نالہ ہاے زار داشت

گفتمش در عین وصل ایں نالہ و فریاد چیست　　گفت مارا جلوۂ معشوق در ایں کار داشت

(کسی بلبل کی چونچ میں خوش رنگ گلاب کی ایک پتی تھی، لیکن اس سروسامان کے باوجود وہ عجب نالہ ہاے زار میں مصروف تھی۔ مَیں نے پوچھا کہ عین وصل میں اس فریاد وزاری کا کیا مطلب؟ وہ بولی کہ جلوۂ معشوق نے مجھے اسی کام پر لگا دیا ہے۔)

حافظ کے اشعار میں عجب طرح کا لاینحل اسرار ہے، دنیا کی عشقیہ شاعری میں اس کی مثال شاید ہی ملے۔ لیکن میر نے بھی ابہام اور استعارے کو کام میں لاتے ہوئے مضمون کو نہ صرف نیا کر دیا ہے، بل کہ معنی آفرینی کا بھی حق ادا کر دیا ہے۔ سب سے پہلے تو یہ دیکھیے کہ شعر میں دو معنی ہیں۔ (۱) زبان قلم پر ان لبوں کا وصف یوں تھا گویا بلبل کے منھ میں برگ ہاے گل ہوں۔ (۲) بلبل کے منھ میں برگ ہاے گل کیا تھے، معلوم ہو رہا تھا کہ زبان قلم پر معشوق کا وصف جاری ہے۔

پہلے معنی کے اعتبار سے استعارہ برابر ہے طبیعی حقیقت کے۔ یعنی زبانِ قلم پر معشوق کا وصف جاری ہونا استعارہ ہے، اور بلبل کے منھ میں برگ گل کا ہونا طبیعی حقیقت ہے۔ دوسرے معنی کے اعتبار سے طبیعی حقیقت دراصل استعارہ ہے، یعنی طبیعی حقیقت کچھ نہیں، محض متکلم کے تجربے کا استعارہ ہے یعنی حقیقت کے دونوں مراتب (حقیقت = استعارہ، اور استعارہ = حقیقت) اس شعر میں موجود ہیں۔ اب آگے دیکھیے۔ بلبل کے منھ میں برگ گل ہونا وصل کا استعارہ ہے۔ یہ حقیقت بھی ہے کہ اگر بلبل (عاشق) کا منھ برگ گل (لب معشوق) تک پہنچ جائے تو یہ وصل ہی ہے، اور حافظ کا شعر بھی اس بات پر دال ہے۔ لہٰذا اگر میری زبان قلم پر معشوق کے لبوں کا وصف جاری ہو جائے تو گویا مجھے وصل نصب ہو گیا۔

اب مزید پہلو ملاحظہ ہو: جس طرح وصل نصیب ہونا آسان نہیں، اُسی طرح زبانِ قلم پر وصف لب معشوق کا رواں ہونا بھی آسان نہیں، اس میں پھر دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ معشوق کے لبوں کا وصف آسان نہیں، کیوں کہ لب اتنے خوب صورت اور نازک ہیں کہ اُن کا وصف مشکل ہے، کوئی وہ الفاظ کہاں سے لائے، وہ محاکات کی قوت کہاں سے لائے کہ ان لبوں کے حُسن کا بیان ہو سکے؟ دوسرا پہلو یہ ہے کہ جس طرح بلبل اور برگِ گل میں نفسیاتی فاصلے کے علاوہ جسمانی

فاصلہ بھی ہے، یعنی ایک تو یہ کہ بلبل کی یہ ہمت نہیں، اس کا یہ نصیبہ کہاں کہ وہ برگ گل تک پہنچ سکے، اور دوسری بات یہ کہ بلبل اکثر گل سے بہت دُور ہوتی ہے، اسی طرح زبانِ قلم اور وصف لب معشوق میں جسمانی فاصلہ بھی ہے، یعنی دونوں ایک دوسرے سے بہت دُور ہیں۔ اگلا نکتہ یہ ہے کہ وصف لب معشوق اُتنا ہی تروتازہ، نازک اور رنگین ہے جتنا کہ خود لب معشوق۔ یعنی متکلم کو اپنے کمالِ سخن پر غرور ہے۔ پھر، چوں کہ یہ ضروری نہیں کہ وہ زبان قلم متکلم ہی کی ہو جس پر وصف لب رواں ہے، اس لیے ممکن ہے زبان قلم کسی اور کی ہو، اور متکلم کوئی اور۔ یعنی شعر میں تجربہ نہیں بل کہ مشاہدہ بیان ہوا ہو۔ کمالِ سخن والے مفہوم کو آگے بڑھاتے ہوئے یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ دوسرے مصرعے میں جمع کا صیغہ ہے (برگ ہائے گل) اور ''وصف'' واحد ہے۔ یعنی لب معشوق کا ایک وصف کئی برگ گل کے برابر ہے۔

آخری نکتہ دوسرے مصرعے میں لفظ ''یا'' سے پیدا ہوتا ہے۔ فرض کیجیے شعر میں بیان واقعہ نہیں ہے، بل کہ کوئی فرضی منظر ہے، مثلاً متکلم خواب میں دیکھتا ہے کہ بلبل کے منھ میں برگ ہائے گل ہیں، صبح کو وہ خواب کو یاد کر کے دل میں کہتا ہے کہ جو میں نے دیکھا اُس کا کیا مطلب تھا، یا خواب کی تعبیر کیا ہے؟ کیا اس خواب سے مراد یہ ہے کہ زبان قلم پر وصف لب معشوق کا رواں ہونا ویسا ہی ہے جیسا بلبل کے منھ میں برگ گل کا ہونا؟ یا اس کی تعبیر یہ ہے کہ کہیں کسی کی زبان پر وصف لب معشوق جاری ہے اور یہ خواب اُس کا اشارہ ہے؟

دیوانِ چہارم

ردیف ل

(۲۳۵)

(۱۳۲۶)

غم مضموں نہ خاطر میں نہ دل میں درد کیا حاصل
ہوا کاغذ نمط گو رنگ تیرا زرد کیا حاصل

۲۳۵/۱ یہ شعر کئی اعتبار سے دل چسپ ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ اس میں پورا لائحۂ حیات بیان کیا گیا ہے۔ زندگی صرف دو اعتبار سے بامعنی اور جینے کے قابل ہے۔ یا تو انسان شاعر ہو (اس کے دل میں غم مضموں ہو) یا پھر عاشق ہو (اُس کے دل میں درد ہو۔) دردمند دل کو عشق حقیقی کی علامت کہیں یا عشق مجازی کی، لیکن بنیادی بات یہی ہے کہ دل میں درد ہو۔ اگر انسان شاعر نہیں، یا اُس کے سینے میں دل دردمند نہیں، تو زندگی لاحاصل ہے۔ کسی کا رنگ کاغذ کی طرح پیلا ہو تو اس سے کیا؟ ایسی زردی تو بیماری، آلام و مصائب، فقر و فاقہ، کسی وجہ سے ہو سکتی ہے، اصل چیز ہے شاعر ہونا اور دل میں غم مضموں رکھنا، یا پھر عاشق ہونا اور دل میں دردِ عشق رکھنا۔

اب "غم مضموں" پر غور کیجیے۔ اس کے تین معنی ہیں۔ (۱) مضمون کی فکر، یعنی شاعر کا منصب یہ ہے کہ وہ ہر وقت مضمون کی فکر میں رہتا ہے۔ (۲) اس بات کا غم کہ تلاش و فکر کے باوجود مضمون ہاتھ نہیں آرہے ہیں۔ اور (۳) کوئی مضمون سوجھا تھا لیکن اس کے پہلے کہ وہ الفاظ کا جامہ پہن کر بزم شعر میں وارد ہوتا، دل سے محو ہو گیا، یعنی حافظے سے اُتر گیا اور اب یاد نہیں آرہا ہے۔ لہٰذا غم مضموں سے مراد ہوئی کھوئے ہوئے مضمون کا غم۔

زردی کے لیے کاغذ کی تشبیہ بھی دل چسپ ہے۔ آج کل کے زمانے میں سفیدی کو کاغذ سے تشبیہ دیتے ہیں، لیکن میر کے زمانے میں کاغذ ہاتھ سے بنتا تھا اور زیادہ تر کپڑے کے چیتھڑوں اور ریشم وغیرہ سے بنتا تھا لہٰذا اُس میں وہ سفیدی نہیں ہوتی تھی جو جدید کاغذ میں عام طور پر ہوتی ہے۔ لیکن رنگ کی زردی اس وجہ سے بھی دل چسپ ہے کہ معشوق کا رنگ سانولا، چمپئی یا سنہرا فرض کرتے ہیں، اس لیے ایسے رنگ پر نقاہت کی وجہ سے سفیدی نہیں، بل کہ زردی آتی ہے۔ معشوق کے سنہرے اور عاشق کے سیاہ رنگ کو میر نے یوں بیان کیا ہے:

ملوں کیوں کہ ہم رنگ ہو تجھ سے اے گل
ترا رنگ شعلہ مرا رنگ کاہی (دیوان پنجم)

بہ رنگ کہربائی شمع اس کا رنگ جھمکے ہے
دماغ سیر اس کو کب ہے میرے رنگ کاہی کا (دیوان سوم)

کسو کے حُسن کے شعلے کے آگے اڑتا ہے
سلوک میر سنو میرے رنگ کاہی کا (دیوان پنجم)

معشوق کا چہرہ نقاہت یا گھبراہٹ میں سفید ہو جاتا ہے، اور عاشق کا زرد، اس مضمون کو آتش نے یوں بیان

کیا ہے:

وصل کی شب جو ہوئی صبح یکایک تو ہوا میں ادھر زرد اُدھر روے دل آرام سفید

معشوق کے سنہرے رنگ پر ناسخ کو سنیے:

(۱) شوخ ہے رنگ سنہرا یہ ترے سینے کا صاف آتی ہے نظر سونے کی زنجیر سفید

(۲) اس قدر کھپ گئی ہے تیری سنہری رنگت اے پری اب تو سماتا نہیں زر آنکھوں میں

اکثر کہا گیا ہے کہ اُردو شاعری میں معشوق کو ہمیشہ گورا فرض کرتے ہیں، لوگ اس سے نتیجہ یہ نکالتے ہیں کہ اُردو شاعر دراصل انگریزوں کے گورے پن سے متاثر ہوے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری میں معشوق کا رنگ گورے سے زیادہ سنہرا اور سانولا بتایا گیا ہے۔ جس گورے پن کا تذکرہ ہمارے یہاں کرتے بھی ہیں، اس کا تعلق انگریزوں کے پھیکے گورے پن سے نہیں، چناں چہ ناسخ ہی کا شعر ہے:

حُسن کو چاہیے انداز و ادا ناز و نمک کیا ہوا گر ہوئی گوروں کی طرح کھال سفید

یا پھر ناسخ نے گورے پن میں ہیرے کی چمک دیکھی، محض سفیدی نہیں:

مل گئے ہیرے کے بازو بند صاف اے رشکِ ماہ سیم خالص سے زیادہ ہیں ترے بازو سفید

شاہ مبارک آبرو نے انگریزوں کے گورے پن کو سانولے پن پر ترجیح دینے والوں کو مردہ دل قرار دیا ہے۔ یہ مضمون بہت خوب ہے، کیوں کہ موت کو سفیدی سے بھی تعبیر کرتے ہیں:

قدر داں حُسن کے کہتے ہیں اسے دل مردہ سانورے چھوڑ کے جو چاہ کرے گوروں کی

غالب نے اس سے آگے بڑھ کر سیہ فامی اور نزاکت دونوں کو ایک کر دیا ہے:

رچ گیا جوش صفاے زلف کا اعضا میں عکس ہے نزاکت جلوہ اے ظالم سیہ فامی تری

ہمارے زمانے میں ناصر کاظمی اور ظفر اقبال نے معشوق کے سانولے پن کی روایت کو برقرار رکھا ہے:

چاند کی دھیمی دھیمی ضو میں سانولا مکھڑا دکھ دیتا ہے (ناصر کاظمی)

ظفر وہ سانولا نھا سا ہاتھ رکھ دل پر کہ وہ بھی دیکھے سفینہ خطر میں اتنا ہے (ظفر اقبال)

ہے یوں تو اس کا سانولا پن سانولا ہی پن چکھو تو اک مٹھاس بھی اس کے نمک میں ہے (ظفر اقبال)

ظفر اقبال کا دوسرا شعر روزمرہ کی برجستگی اور مضمون کی ندرت کے باعث میر کے بھی دیوان میں زیب دیتا ہے۔

اس طویل جملۂ معترضہ سے دو باتیں ظاہر کرنا مقصود تھیں۔ اول تو یہ کہ ہماری شاعری کی تہذیب میں چہرے اور بدن کے رنگوں کا کیا مقام ہے، اور دوسری بات یہ کہ شعر زیر بحث میں میر نے مخاطب کا چہرہ ''زرد'' کیوں بتایا ہے، ''سفید'' کیوں نہ کہا؟ ملاحظہ ہو $\frac{۱۷۴}{۲}$۔

دیوانِ پنجم

ردیف ل

(۲۳۶)

(۱۶۶۹)

جی ہی جس کے لیے جاتا ہے اس سے بے پروا ہے دل
ہائے غیوری دل کی اپنے داغ کیا ہے خودسر نے

۲۳۶/۱ عام خیال ہے کہ میر کے یہاں انانیت اور خودنگری نہیں ہے۔ میر کے بارے میں دوسرے عام خیالات کی طرح یہ خیال بھی غلط ہے۔ لیکن اس کے باوجود کہ میر کے یہاں انانیت اور اپنی خودی کا احساس بہت ہے، شعر زیر بحث جیسا مضمون میر کے یہاں بھی ملنا مشکل ہے۔ غیوری کو بالکل نئے رنگ سے تو بیان کیا ہی ہے، لیکن اس سے زیادہ جدت اس بات میں ہے کہ شعر میں ایک ہی وجود کو تین میں منقسم دکھایا ہے۔ متکلم یا عاشق کی شخصیت عام طور پر دوئی کی متحمل نہیں ہوتی۔ لیکن شخصیت کے تین حصے کر دکھانا تو وہ جرأت ہے، جو میر بھی روز روز شاید ہی کر سکتے۔ سب سے پہلے تو شخصیت، یا وہ مکمل وجود ہے، یا وہ ہستی ہے جو عشق میں گرفتار ہے۔ ایک پہلو "جی" ہے جو معشوق کے لیے "جاتا" یعنی اپنے کو تج دینے یا وجود کو ترک کر دینے پر آمادہ ہے۔ دوسرا پہلو "دل" ہے، جو اس قدر غیرت مند ہے کہ اس شخص، جس پر جی جاتا ہے۔ (یعنی معشوق) کو وہ اس سے بے پروا ہے، یعنی دل کو یہ گوارا نہیں کہ معشوق پر خود کو ظاہر کرے۔ بل کہ اس کو یہ بھی پروا نہیں کہ معشوق کی خبر رکھے کہ وہ کہاں ہے اور کن لوگوں پر ملتفت ہے، یا اب وہ کس حال میں ہے۔ لفظ "اپنا" پوری شخصیت کو ظاہر کرتا ہے، اس کا ایک حصہ "جی" ہے جو معشوق پر مرنے کو تیار ہے، ایک حصہ "دل" ہے جو معشوق سے بے پروا ہے، اور تیسرا حصہ وہ وجود ہے جس میں دل بھی ہے اور جی بھی، اور دونوں اپنے اپنے کام میں منہمک ہیں۔ ان تینوں سے مل کر "اپنا" وجود بنا ہے۔ دل کی خودسری نے اس وجود کو داغ کر دیا ہے۔ "دل" اور "خودسر" میں رعایت ظاہر ہے، لیکن "دل" اور "داغ" میں بھی رعایت ہے۔ منقسم شخصیت کو آج کل schizophrenia کے مرض سے تعبیر کرتے ہیں۔ میر کے یہاں جو شخصیت ہے وہ پوری طرح خود آگاہ ہے۔ یہ شخصیت مریض نہیں، بل کہ پیچیدہ اور پُر اسرار ہے۔ یہ صوفیانہ نہیں ہے، اس میں عجب طرح کا الم ناک وقار ہے۔

عشق غیور کا مضمون بیدل نے بھی خوب باندھا ہے:

شش جہت دیدار و مارا از گریباں چارہ نیست
کار ما با غیرت عشق غیور افتادہ است

(ہمارا کام غیرت مند عشق کی غیوری سے پڑا ہے ورنہ جلوہ تو شش جہت میں موجود ہے۔ لیکن ہم کو گریبان چاک کرنے کے سوا کوئی چارہ نہیں۔)

ممکن ہے میر کو مضمون یہیں سے سوجھا ہو، لیکن اُنھوں نے بالکل نئی بات نکالی ہے۔ خود آگاہی دونوں کے یہاں ہے، لیکن میر کے یہاں زیادہ ہے۔ بیدل کے یہاں گریباں چاک کرنے کی مجبوری ہے اور میر کا دل جان بوجھ کر معشوق سے بے پروا ہے۔

دیوانِ ششم

ردیف ل

(۲۳۷) (۱۸۳۶۔۱۱۶۴)

۲۶۰ طریق عشق میں ہے رہ نما دل پیمبر دل ہے قبلہ دل خدا دل
بدن میں اس کے تھی ہر جائے دل کش بجا بے جا ہوا ہے جابجا دل — بےجا ہونا= بے چین ہونا
اسیری میں تو کچھ واشد کبھو تھی رہا غم گیں ہوا جب سے رہا دل
ہمارے منھ پہ طفل اشک دوڑا کیا ہے اس بھی لڑکے نے بڑا دل — منھ پہ دوڑنا= مقابل ہونا

۲۳۷/۱ یہ مضمون دیوان سوم میں بھی بیان کیا ہے، اور مصرع ثانی تو پورے کا پورا وہیں سے اٹھالیا ہے۔

ہمارا خاص مشرب عشق اس میں پیمبر دل ہے قبلہ دل خدا دل

شعر زیر بحث کا مصرع اولیٰ دیوان سوم والے شعر کے مصرع اولیٰ سے یقیناً بہتر ہے۔ ''طریق'' بہ معنی ''راستہ'' اور ''رہ نما'' میں رعایت بھی خوب ہے۔ لیکن شعر بہ ظاہر دولخت معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ پہلے مصرعے میں ''دل'' کو صرف ''رہ نما'' کہا ہے، اور اگلے مصرعے میں اسے ''پیمبر، قبلہ، خدا'' کہہ دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شعر دولخت نہیں ہے، بل کہ مصرعتین میں دو طرح کے ربط ہیں، ایک ربط تو طرز بیان کا ہے، کہ دل کو پہلے رہ نما کہا، پھر ترقی کر کے (عقیدت یا جوش کے باعث) پیغمبر کہا، پھر اور ترقی کر کے قبلہ کہا، پھر مزید ترقی کر کے خدا کہا۔

دوسرا ربط معنی کا ہے، کہ در اصل دل ہی سب کچھ ہے۔ دل پہلے رہ نمائی کرتا ہے، پھر اس میں پیغمبرانہ شان پیدا ہوتی ہے۔ پھر وہ قبلہ بن جاتا ہے، یعنی وہ انوار و الطاف الٰہی کا گھر بن جاتا ہے، اور پھر بالآخر سیر فی اللہ کی منزل آتی ہے جہاں اپنا وجود ذات باری میں ضم ہو جاتا ہے۔

۲۳۷/۲ یہ مضمون محمد جان قدسی کے شہرۂ آفاق شعر پر مبنی ہے، لیکن میر نے اسے بالکل اپنا لیا ہے۔

داماں نگہ تنگ و گل حسن تو بسیار گل چیں بہار تو ز داماں گلہ دارد

(نگاہ کا دامن تنگ ہے اور تیرے حُسن کے پھول بہت۔ تیری بہار کے گل چیں کو دامن سے شکوہ ہے۔)

میر نے پہلا کام تو یہ کیا کہ مضمون کو تجریدی اور غیر مرئی (داماں نگہ، گل حسن) کی جگہ ٹھوس اور مرئی بل کہ جنسی (erotic) کر دیا۔ ان کے یہاں بدن اور اس کی دل کش جگہوں کا ذکر ہے۔ بدن کی ہر جگہ کو دل کش کہہ کر میر نے عریانی کا

بھی کنایہ رکھ دیا ہے۔ پہلے مصرعے میں "جاے دل کش" کہہ کر جو لسانی ترکیب شروع کی تھی۔ اس کی منتہاے کمال اگلے مصرعے میں پیش کی کہ دل بجا (طور پر) جا بہ جا بے جا ہوا ہے۔ بے جا ہونے کے اصل معنی ہیں اپنی جگہ پر نہ رہنا۔ اب دل چسپ تر صورت یہ بنی کہ معشوق کے بدن کی ہر جاے دل کش تو اپنی جگہ پر ہے لیکن دل ہر جاے دل کش کے سامنے اپنی جگہ پر نہیں رہ پاتا۔ دل کے مچل اٹھنے یا تڑپ جانے کے لیے اس سے بہتر منظر اور اس کی اس سے بہتر توجیہ اور کیا ہو سکتی ہے؟ پھر تعقید بھی مزہ دے رہی ہے۔ بادی النظر میں معلوم ہوتا ہے کہ دل "بے جا" نہیں ہوا ہے، بل کہ "بجا" (اپنی حالت پر) ہے، اور اس کا اپنی حالت پر ہونا "بے جا" ہے۔ وکٹر اشکلاوسکی (Viktor Shklovsky) نے خوب کہا ہے کہ فن پارہ اشیا کو اجنبی بنا کر پیش کرتا ہے، اور فن دراصل اجنبیانے (making strange) کا عمل ہے، اور یہ عمل زبان پر بھی ہوتا ہے۔

اس کا ثبوت دیکھنا ہو تو قائم کا شعر دیکھیے۔ انھوں نے بات کو بالکل سپاٹ کر دیا ہے، کیوں کہ ان کے یہاں اجنبی بنانے کا عمل نہیں ہے، اگرچہ مضمون وہی میر کا ہے:

ہر عضو ہے دل فریب تیرا کہیے کے کون سا ہے بہتر

۲۳۷/۳ اس شعر میں بھی مصرع ثانی میں تعقید سے خوب کام لیا گیا ہے "رہا" ("رہنا" کا ماضی) اور "رہا" (قید سے آزاد) کی تجنیس عمدہ ہے، اور "ہوا" کا ربط بہ ظاہر "غم گیں" سے معلوم ہوتا ہے۔ (غم گیں ہوا)، لیکن ظاہر ہے کہ اس کا ربط رہائی سے ہے، تعقید کی بنا پر مصرع بہ ظاہر بے معنی معلوم ہوتا ہے، اور جب رک کر غور کریں تو معنی واضح ہوتے ہیں اور لطف حاصل ہوتا ہے۔

مضمون میں بھی ذرا سی ندرت ہے، کہ اسیری میں تو کبھی کبھی دل کو انبساط ہوتا بھی تھا (مثلاً گذشتہ خوشی کو یاد کر کے، یا آزادی کا تصور کر کے) لیکن جب سے رہائی نصیب ہوئی ہے، اب زندگی میں کچھ رہ ہی نہیں گیا جس کے لیے خوش ہوا جائے۔ یہ بھی ہے کہ اسیری میں صیاد (= معشوق) سے کچھ تعلق تو تھا، اب وہ بھی نہیں۔

۲۳۷/۴ یہ شعر دیوان سوم کا ہے۔ آنسو اور بچے میں مچلنے کی صفت مشترک ہوتی ہے، اس لیے آنسو کو طفل سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اس مضمون کو کلاسیکی شعرا نے خوب استعمال کیا ہے۔ چناں چہ مومن کا نہایت عمدہ اگرچہ ذرا معمائی شعر ہے:

دیں پاکی دامن کی گواہی مرے آنسو اس یوسف بے درد کا اعجاز تو دیکھو

مشہور ہے کہ ایک بچے نے حضرت یوسفؑ کی عصمت کی گواہی دی تھی۔ یہاں متکلم چوں کہ اشک بار ہے، لہٰذا اس سے ثابت ہے کہ معشوق پاک باز ہے۔ کیوں کہ اگر معشوق نے خود کو عاشق کے سپرد کر دیا ہوتا تو عاشق روتا کیوں؟ لہٰذا جس طرح بچے نے حضرت یوسفؑ کی پاک دامنی کی گواہی دی تھی، اسی طرح متکلم کا طفل اشک معشوق (یوسف بے درد) کی پاک دامنی پر گواہ ہے۔ ظاہر ہے کہ مضمون کو اتنی دور لے جایا گیا ہے اور مضمون اتنا ہلکا ہے کہ جب شعر کا مفہوم سمجھ میں آتا ہے تو کوہ کندن و کاہ برآوردن کا حال ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف میر سوز کو دیکھیے:

کیوں طفل اشک تجھ کو آنکھوں میں میں نے پالا اس پر بھی میرے منھ پر یوں گرم ہو کے آیا

اغلب ہے کہ میر نے میر سوز کے شعر سے اپنا شعر بنایا ہے، اور حق یہ ہے کہ میر سوز کا شعر میر کے شعر سے بدر جہا بہتر ہے۔ سوز کے یہاں چند در چند رعایتیں اور مناسبتیں ہیں، ان کی بنا پر سوز کا شعر معنی آفرینی کا عمدہ نمونہ ہے۔ لیکن میر کا شعر اس لیے توجہ انگیز ہے کہ اس میں ''منھ پر دوڑنا'' محاورہ استعمال ہوا ہے۔ یہ محاورہ مجھے کسی لغت میں نہیں ملا۔ ''منھ پر آنا'' بہ معنی ''مقابل ہونا'' عام اور مستعمل ہے، اور ہر لغت میں موجود ہے۔ ظاہر ہے کہ وزن کی کوئی مشکل نہ تھی، ''آیا'' اور ''دوڑا'' دونوں ہم وزن ہیں، میر اگر چاہتے تو :

ہمارے منھ پہ طفل اشک آیا

بہ آسانی کہہ سکتے تھے۔ لہٰذا انھوں نے ''آیا'' کی جگہ ''دوڑا'' بالقصد استعمال کیا ہے۔ اس محاورے کو لغات میں جگہ ملنی چاہیے۔ اس وقت تو یہ عالم ہے کہ جناب فرید احمد برکاتی کی فرہنگ میر میں بھی اس کا اندراج نہیں۔

میر سوز نے ''منھ پر گرم ہو کے آنا'' لکھا ہے، اس کو ڈنکن فوربس (Duncan Forbes) نے الگ محاورہ قرار دیتے ہوئے معنی لکھے ہیں۔ ''کسی بزرگ کی شان میں گستاخی کرنا'' یہ معنی میر سوز کے شعر کے تو مناسب ہیں، لیکن یہ محاورہ بھی کسی اور لغت میں مجھے نہ ملا۔ امکان ہے کہ یہ بھی مستقل محاورہ ہو۔ لیکن اغلب یہ ہے کہ میر سوز نے ''منھ پر آنا'' بہ معنی ''مقابل ہونا'' کا ہی محاورہ استعمال کیا ہے، اور ''گرم'' کا لفظ ''اشک'' کی مناسبت سے صرف کیا ہے۔ لیکن اس امکان کو نظر میں رکھتے ہوئے، کہ ''منھ پر گرم ہو کے آنا'' مستقل محاورہ ہو سکتا ہے، اس کا بھی اندراج لغات میں میر سوز کے حوالے سے ہونا چاہیے۔

اشک اور طفل کی مناسبت سے فائدہ اُٹھاتے ہوئے نور العین واقف نے پُر لطف شعر کہا ہے :

آں طفل سیم تن کہ نشاندم بہ دیدہ اش مانند اشک از نظرم رفتہ رفتہ رفت

(وہ سیم تن طفل جسے میں نے اپنی آنکھوں میں بسایا تھا، آنسو کی طرح آہستہ آہستہ میری آنکھوں سے دور ہو گیا۔)

میر کے بھی شعر میں دو رعایتیں بہت دل چسپ ہیں: طفل/دوڑا اور لڑکا/بڑا دل۔ لیکن میر سوز کا مکالماتی انداز بہت بھلا معلوم ہوتا ہے اور روزمرہ کی زندگی سے بہت قریب بھی ہے۔

دیوانِ اوّل

ردیف م

(۲۳۸)

(۲۷۶)

کیا بلبل اسیر ہے بے بال و پر کہ ہم　　گل کب رکھے ہے ٹکڑے جگر اس قدر کہ ہم
۶۶۵ خورشید صبح نکلے ہے اس نور سے کہ تو　　شبنم گرہ میں رکھتی ہے یہ چشم تر کہ ہم
یہ تیغ ہے یہ طشت ہے یہ ہم ہیں کشتنی　　کھیلے ہے کون ایسی طرح جان پر کہ ہم
اس جستجو میں اور خرابی تو کیا کہیں　　اتنی نہیں ہوئی ہے صبا در بہ در کہ ہم

۲۳۸/۱ اس زمین میں قائم اور سودا کی غزل بھی ہے، ممکن ہے کسی مشاعرے کی طرح ہو۔ تینوں شعرا نے مشکل ردیف کو بہت خوبی اور کامیابی کے ساتھ نبھایا ہے، لیکن میر و سودا کی دوسری ہم طرح غزلوں کے برخلاف اس بار ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دونوں نے بالارادہ ایک دوسرے کے قافیوں اور مضامین سے اجتناب کیا ہے، صرف ''در بہ در'' کا قافیہ دونوں میں مشترک ہے۔ اور جہاں میر کے بقیہ اشعار سودا کے اشعار سے بہتر ہیں، وہاں اس قافیے میں بھی میر کا پلہ سودا سے بھاری ہے (جیسا کہ اس شعر کی بحث سے ظاہر ہوگا۔) مطلع سے ہی زبردست اٹھان قائم ہوگئی ہے کہ خود کو عاشق (بلبل) اور معشوق (گل) دونوں کے مقابلے میں منفرد، بل کہ برتر ٹھہرایا ہے، اور معشوق (گل) کو بھی جگر خستہ و فگار کہہ کر عاشقوں کی صف میں لا کھڑا کیا ہے، بالکل تازہ مضمون ہے۔ قائم چاند پوری نے البتہ اس اُسلوب کو اختیار کر کے اچھا مطلع کہا ہے لیکن اُن کے یہاں معنی کی کثرت نہیں:

کب شمع یاں تلک گئی سر سے گذر کہ ہم　　رکھتا ہے کب پتنگ یہ سوز جگر کہ ہم

میر کے دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز نے اُسلوب کا حُسن اور معنی کی تہیں پیدا کر دی ہیں۔ معنی کے بعض پہلو ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ: (۱) بلبل اسیر بھی اتنی بے بال و پر کیا ہوگی جتنے ہم ہیں؟ (۲) کیا یہ بے بال و پر مخلوق، بلبل اسیر ہے کہ ہم ہیں؟ (۳) اے بلبل اسیر کیا تو بے بال و پر ہے کہ ہم ہیں؟ (یعنی بلبل اگرچہ اسیر ہے لیکن بے بال و پر تو نہیں۔ ہم اسیر نہیں ہیں لیکن اس سے بدتر ہیں کہ آزاد ہیں لیکن اُڑ نہیں سکتے۔) مصرع ثانی: (۱) گل کا جگر اس قدر ٹکڑے کیا گیا ہوگا جتنا کہ ہمارا ہے؟ (ٹکڑے بہ معنی شکستہ و فگار) (۲) جگر گل کے اتنے زیادہ ٹکڑے کیا ہوں گے جتنے ہمارے جگر کے ہیں؟ (۳) ''رکھنا'' بہ معنی قبضے میں لیے رہنا، اپنے پاس موجود رکھنا، کی روشنی میں معنی ہوں گے، گل بھلا اپنے جگر کو اس قدر ٹکڑے کر کے کیا رکھتا ہوگا، جتنے ٹکڑے ہم اپنے جگر کے کرتے ہیں۔ پھول کی ہر پنکھڑی اصولاً الگ ہوتی ہے اس لیے پھول کے بارے میں یہ کہنا بہت خوب ہے کہ اُس کا جگر

ٹکڑے ٹکڑے ہے۔ ''رکھنا'' کے یہ معنی غالبؔ کے مندرجہ ذیل شعر کی روشنی میں اور بھی واضح ہو جائیں گے :

جنونِ فرقتِ یاران رفتہ ہے غالبؔ بسانِ دشت دل پر غبار رکھتے ہیں

''دل پُر غبار رکھتے ہیں''، یعنی ہمارا دل غبار سے بھرا ہوا ہے، یا ہم دل کو غبار سے بھرا رکھتے ہیں۔

۲۳۸/۲ اس شعر کی بھی نشستِ الفاظ ایسی ہے کہ کئی معنی پیدا ہوتے ہیں۔ مطلع میں مضمون کی جو تازگی تھی (کہ گل یعنی معشوق کو بھی جگر خستہ بنا دیا) وہ یہاں نہیں ہے، لیکن معنی کی تازگی خوب ہے۔ مصرعِ اولیٰ: (۱) اس نور کے ساتھ طلوع ہونے والا یہ تو (معشوق) ہے کہ سورج؟ (۲) سورج بھلا اس نور کے ساتھ کہاں طلوع ہوتا ہے جس طرح تو (معشوق) طلوع ہوتا ہے؟ (۳) ''نکلنا'' بہ معنی بے پردہ ہونا فرض کریں تو ایک پہلو یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ ممکن ہے خورشید کا نور تجھ سے بڑھ کر ہو، لیکن جب دونوں بے پردہ ہوتے ہیں تو تیرا نورِ خورشید سے بڑھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ مصرعِ ثانی: (۱) ''یہ'' بہ معنی ''ایسی'' (یعنی کلمۂ توصیف) فرض کریں تو معنی بنتے ہیں کہ جیسی چشمِ تر ہماری گرہ میں ہے ویسی چشمِ تر شبنم کے پاس کہاں؟ (۲) ''یہ'' کو اسمِ اشارہ فرض کریں تو معنی بنتے ہیں کہ اس جیسی چشمِ تر (یعنی میری چشمِ تر) شبنم کے پاس کہاں؟ (۳) ''گرہ میں رکھنا'' سے مراد یہ بھی نکل سکتی ہے کہ ہم اپنی چشمِ تر کو گرہ میں رکھتے ہیں، یعنی چھپائے رکھتے ہیں۔

''سے'' بہ معنی ''کے ساتھ'' کے لیے ملاحظہ ہو ۶۲/۱۔ شعر میں مراعات النظیر بہت خوب صورت اور پیچ در پیچ ہے۔ (۱) خورشید، نور، شبنم، تر۔ (۲) صبح، نور، شبنم، تر۔ (۳) خورشید، نکلے، تو۔ (۴) نور، چشم۔

یہ شعر اس بات کا ثبوت ہے کہ مضمون اگر نہ بھی ہو تو معنی آفرینی ہو سکتی ہے۔

۲۳۸/۳ اس شعر میں معنی یا مضمون کی کوئی نزاکت نہیں ہے، پھر بھی یہ شعر نہایت خوب صورت اور کامیاب ہے، کیوں کہ اس کا اُسلوب نہایت تازہ ہے۔ پہلے مصرعے کا ڈرامائی انداز، اسمِ اشارہ کا تین تین بار استعمال اور دوسرے مصرعے کا انشائیہ اُسلوب، ان سب نے مل کر شعر کو زندہ کر دیا ہے۔ پہلے مصرعے میں ''ہم'' کا استعمال دوسرے مصرعے کی ردیف کو خاص قوت بخش رہا ہے۔ اسی غزل میں مرنے کے مضمون پر ایک اور شعر بھی ہے، اس کا مضمون بھی نیا ہے، لیکن مصرعِ اولیٰ میں دعوائے عندلیب کی کوئی تمہید نہ قائم ہونے کی وجہ سے شعر تھوڑا کمزور ہو گیا ہے۔ قافیہ البتہ بڑے لطف سے بندھا ہے :

جیتے ہیں تو دکھادیں گے دعوائے عندلیب گل بن خزاں میں اب کے وہ رہتی ہے مر کہ ہم

ملاحظہ ہو ۲۶۴/۴ اور ۲۷۲/۲۔

۲۳۸/۴ یہ شعر بھی کم بیانی (understatement) کی اعلا مثال ہے۔ انشائیہ انداز نے اسے خوب تقویت بخشی ہے۔ ''اور خرابی تو کیا کہیں'' کہہ کر سب کچھ کہہ دیا ہے، اور پھر خرابی کی ایک اور تمثیل یعنی صبا کی دربہ دری پیش کر دی۔ صبا چوں کہ عاشق کے لیے قاصد کا بھی کام کرتی ہے، اس لیے دربہ دری کا مزید ثبوت مہیا کر دیا کہ معشوق کا تو پتہ ملتا نہیں، قاصد اُس کی تلاش میں دربہ در مارا پھرتا ہے کہ معشوق ملے تو پیغام رسانی ہو۔ سوداؔ کے یہاں یہ سب باتیں نہیں ہیں :

سودا نہ کہتے تھے کہ کسی کو تو دل نہ دے رسوا ہوا پھرے ہے تو اب در بہ در کہ ہم

میرؔ کے مضمون میں یہ پہلو بھی خوب ہے کہ صبا کو دربہ در آوارہ فرض کیا ہے۔ چوں کہ صبا کا ایک کام معشوق کے

نام پیغام لے جانا بھی ہے، لہٰذا اس در بہ دری میں یہ کنایہ بھی ہے کہ صبا معشوق کی تلاش میں سرگرداں و پریشان پھرتی ہے اور معشوق اُسے ملتا نہیں۔

(۲۳۹)

(۲۷۷)

آئے تو ہو طبیباں تدبیر گر کرو تم ایسا نہ ہو کہ میرے جی کا ضرر کرو تم

رنگِ شکستہ میرا بے لطف بھی نہیں ہے ایک آدھ رات کو تو یاں بھی سحر کرو تم

۶۷۰ ہو عاشقوں میں اس کے تو آؤ میر صاحب گردن کو اپنی مو سے باریک تر کرو تم

کیا لطف ہے وگرنہ جس دم وہ تیغ کھینچے سینہ سپر کریں ہم قطع نظر کرو تم قطع نظر کرنا=منھ پھیر لینا

۲۳۹/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس مضمون پر بہت بہتر شعر کے لیے ملاحظہ ہو ۴/۱ ۔ اور ۴۰/۳ ۔ پھر بھی، اس شعر کا مکالماتی انداز اور دوسرے مصرعے میں مریض کی بے چارگی کا بیان خوب ہے:

۲۳۹/۲ اس مضمون کو کئی بار بیان کیا ہے:

رنگِ شکستہ اپنا بے لطف بھی نہیں ہے یاں کی تو صبح دیکھے اِک آدھ رات رہ کر (دیوانِ اوّل)

رنگِ رفتہ بھی دل کو کھینچے ہے ایک شب اور یاں سحر دیکھو (دیوانِ اوّل)

یہ دل جو شکستہ ہے سو بے لطف نہیں ہے ٹھہرو کوئی دن آن کے اس ٹوٹے مکاں میں (دیوانِ دوم)

دیوانِ دوم والے شعر کے دوسرے مصرعے میں مضمون تھوڑا سا بدل دیا ہے۔ اس کی بنیاد دیوانِ اوّل ہی میں پڑ چکی تھی، جہاں معشوق کو بڑے تلخ شکایت بھرے لیکن ملتجیانہ لہجے میں یوں مخاطب کیا ہے:

جیسے خیال مفلس جاتا ہے سو جگہ تو مجھ بے نوا کے بھی گھر ایک آدھ رات آرہ

مندرجہ بالا مثالوں سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ میر کو جو مضمون پسند تھے اُن میں وہ رد و بدل کر کے نئے مضمون بھی نکالتے تھے، محض تکرار نہ کرتے تھے۔ دیوانِ اوّل کا جو شعر مثال میں نقل ہوا ہے، شعرِ زیرِ بحث اُس سے نہایت مشابہ ہے، زیادہ تر وہی الفاظ ہیں۔ پھر بھی دونوں کے مضمون میں تھوڑا سا فرق ہے۔ ملاحظہ ہو:

یاں کی تو صبح دیکھے اِک آدھ رات رہ کر

اس مصرعے میں معشوق کو رات گذارنے کی صاف دعوت دی جا رہی ہے۔ لفظ ''رہ کر'' میں رات گذارنا اور ہم بستری دونوں کا کنایا موجود ہے۔ شعرِ زیرِ بحث میں معنی کے کئی پہلو ہیں۔ ایک آدھ رات یہاں سحر کرنے سے ایک مراد تو یہی ہے کہ شب باشی اور ہم بستری کی دعوت ہے۔ دوسری مراد یہ ہے کہ شام یا رات کو آؤ، محفل جماؤ، اتنی دیر تک جلسہ رہے کہ رات مبدل بہ صبح ہو جائے۔ تیسرا پہلو یہ ہے کہ جب تم آؤ گے تو رات، رات نہ رہے گی، بل کہ صبح کے مانند روشن ہو جائے گی۔ اس کی دو صورتیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ تمھارے آنے پر ہم خوب چراغاں کریں گے، گھر کو سجائیں گے، اتنا کہ رات کی جگہ دن معلوم ہوگا۔ دوسرا یہ کہ تمھارے آنے کی وجہ سے گھر دن کی طرح منور ہو جائے گا۔ لفظ ''تو'' اور ''سحر کرو'' کی وجہ سے یہ سب تعبیریں ممکن ہو سکی ہیں۔ معنی کا چوتھا پہلو لفظ ''بھی'' سے پیدا ہوتا ہے، کہ اوروں کے یہاں تو تم رات کو سحر کرتے

ہی ہو، ایک آدھ رات ہمارے یہاں بھی ایسا ہی کردو۔

مصرع ثانی میں معنی کی یہ کثرت (جو محض ان چند چھوٹے موٹے الفاظ کی بنا پر ہے جن سے "یاں کی تو صبح دیکھیے" والا شعر خالی ہے) زیر بحث شعر کو دوسرے اشعار سے ممتاز و برتر ٹھہراتی ہے۔

اب "رنگ شکستہ" (بہ معنی اُڑا ہوا رنگ) پر غور کیجیے۔ ایک امکان یہ ہے کہ عاشق کا رنگ صعب ہجر کے باعث یوں ہی اُڑا ہوا ہوتا ہے۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ جب معشوق گھر سے رخصت ہوگا تو صدمے کی وجہ سے عاشق کا رنگ اُڑ جائے گا۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ رات بھر کی رنگ رلیوں، شب بیداری اور معاملات وصل کے باعث عاشق کا رنگ اُڑ جائے گا (جیسا کہ میر کا مصرع ہے :

وصل میں رنگ اُڑ گیا میرا

ملاحظہ ہو $\frac{۱۴۲}{۱}$)۔ چوتھا امکان یہ ہے کہ صبح کے وقت چہرے کا رنگ تھوڑا بہت اُڑا ہوا ہوتا ہی ہے۔ غالب نے اپنے نہایت عمدہ شعر میں اس پہلو سے فائدہ اُٹھایا ہے :

رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے　　یہ وقت ہے شگفتن گل ہاے ناز کا

"رنگ شکستہ" کو دکھانے کا بہانہ بھی خوب ہے۔ آج کل مغربی ملکوں میں جب کوئی مرد کسی عورت کو از راہ شوخی گھر آنے کی دعوت دیتا ہے تو اس قسم کے فقرے تبسم زیر لب کے ساتھ کہتا ہے: "آیئے میرے گھر میں تصویریں (etchings) بڑی اچھی اچھی ہیں۔" ہم دیکھتے ہیں کہ اس قسم کے بہانے ہر تہذیب میں موجود رہتے ہیں، صرف اُسلوب اور رنگ بدل جاتے ہیں۔ رنگ شکستہ کو دیکھنا روشنی ہی میں ممکن ہوگا۔ اس لیے رات کو سحر کرنے کا بہانہ خوب تر ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

$\frac{۲۳۹}{۳}$ یہ شعر قطعہ بند ہیں۔ ظاہری سادگی کے باوجود اس قطعے میں کئی نکتے ہیں۔ سب سے پہلے تو اس کے

$\frac{۲۳۹}{۴}$ بے تکلف مکالماتی انداز بیان کو دیکھیے کہ مصرع اولیٰ یوں بھی ممکن تھا، اور اس کی عمومیت بہ ظاہر موجودہ شکل سے بہتر معلوم ہوتی ہے :

دعویٰ ہے عاشقی کا تو آؤ میر صاحب

لیکن "ہو عاشقوں میں اس کے" دراصل بہت بہتر ہے، کیوں کہ اس طرح معشوق کی تخصیص ہو جاتی ہے، کہ ہر ایرے غیرے معشوق کی یہ شان نہیں، اگر اس مخصوص معشوق سے دعوائے عشق ہے جو ہمارا معشوق ہے تو پھر آؤ۔ اب اس کے عشق کی شرط یہ بیان کی کہ اپنی گردن کو بال سے بھی زیادہ باریک بناؤ یعنی یوں تو عاشق دبلا پتلا ہوتا ہی ہے۔ لیکن یہاں کی خاص شرط یہ ہے کہ گھل گھل کر اس قدر گھٹ جاؤ کہ گردن بال سے بھی باریک ہو جائے۔ اس شرط کی ضرورت اس لیے ہے کہ جب اُس کے سامنے پہنچو گے تو فوراً پہچان لیے جاؤ گے کہ تم بھی مرنے والوں میں سے ہو، یعنی تمھاری گردن اس قدر پتلی ہو چکی ہے کہ اب بس ایک تسمہ سا لگا رہ گیا ہے۔ اب معشوق کی ایک تلوار لگی اور کام ہوا۔

اگلے شعر میں منظر بدل کر مقتل کا رنگ ہے۔ متکلم گردن جھکاتا ہے کہ معشوق کی تلوار اس پر گرے اور رشتہ حیات

قطع ہو جائے۔ اگر مخاطب کی گردن بال سے باریک تر نہ ہوگی تو ممکن ہے وہ منھ پھیر کر بھاگ کھڑا ہو۔ گردن چوں کہ بے حد باریک ہو چکی ہے اس لیے اس کے کٹنے میں نہ وقت لگے گا اور نہ تکلیف ہوگی۔

لیکن ایک کنایہ اور بھی دل چسپ ہے۔ متکلم نے میرؔ پر یہ شرط لگائی ہی کیوں کہ تم اپنی گردن مہین کرلو؟ معاملہ دراصل یہ معلوم ہوتا ہے کہ میرؔ (یعنی مخاطب) کا عشق مشتبہ ہے، اگر وہ صعوبت اُٹھا اُٹھا کر اپنی گردن کو باریک کر لے اور جسم کو گھلا کر زار و نزار کر لے تو ثابت ہو جائے گا کہ وہ واقعی مرنا چاہتا ہے۔ ورنہ وہ اتنی مصیبت کیوں مول لیتا؟ گویا گردن کو باریک کرنے سے وہی کام لینا مقصود ہے جو غالبؔ نے تیغ و کفن باندھنے سے لینا چاہا تھا:

آج واں تیغ و کفن باندھے ہوئے جاتا ہوں میں — عذر میرے قتل کرنے میں وہ اب لاویں گے کیا

ڈاکٹر عبدالرشید نے بتایا ہے کہ "گردن از مو باریک تر" محاورہ ہے۔ اُنھوں نے اس کے معنی نہیں بیان کیے لیکن سوداؔ کے قصیدے کا ایک شعر لکھا ہے:

ڈال دیں روئیں تن اس ہنگام میداں میں سپر — موسے باریک اپنی گردن کو بتاویں سر کشاں

مَیں نے "دہخدا" میں دیکھا تو معلوم ہوا کہ "گردن از مو باریک تر" کے معنی ہیں "حکم کے قبول کرنے میں کوئی کراہت یا حذر نہ ہونا، مطیع ہونا، منقاد ہونا" اور سند میں صائبؔ کا نہایت عمدہ شعر لکھا ہے:

در طینت ملائم من نیست سر کشی — باریک تر زموے میان است گردنم

(میری نرم مٹی میں سر کشی بالکل نہیں۔ میری گردن تو معشوق کے موے کمر سے بھی زیادہ باریک ہے۔)

مندرجہ بالا کی روشنی میں میرؔ کے شعر کا ایک مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اے میرؔ تم مکمل اطاعت اور جان دینے کے لیے آمادگی اختیار کرو۔ ہر طرح کی انانیت اور سر کشی کو ترک کردو۔ اب یہ قطعہ اور بھی عمدہ ہو جاتا ہے۔

(۲۴۰) (۲۸۳)

گیا جہان سے خورشید ساں اگرچہ میرؔ — ولیک مجلسِ دنیا میں اس کی جا ہے گرم

۲۴۰/۱ اس شعر میں خوبی کے کئی پہلو ہیں۔ اوّل تو یہ کہ مصرعِ اولیٰ میں "خورشید ساں" کا فقرہ دراصل معترضہ ہے۔ اس کا ربط مصرعِ ثانی سے ہے۔ یعنی شعر کی نثر یوں ہوگی: "اگرچہ میرؔ جہان سے گیا ولیک مجلسِ دنیا میں خورشید ساں اس کی جا گرم ہے۔" دوسری بات یہ کہ سورج کے غروب ہونے کے بعد شفق کی سُرخی تا دیر آسمان پر قائم رہتی ہے۔ اس سرخی کو گرمی سے استعارہ کر کے کہا ہے کہ جس طرح سورج کے جانے کے بعد بھی اس کی جگہ دیر تک گرم رہتی ہے، اُسی طرح میرؔ کے جانے کے بعد بھی دنیا میں اُس کی جگہ گرم ہے۔ جگہ گرم ہونے سے مراد محض یہ نہیں کہ اُس کے آثار باقی ہیں، بل کہ یہ بھی ہیں کہ اُس کی جگہ پر کوئی بیٹھ نہیں سکتا۔ اُس کی نشست گاہ گرم ہے، گویا وہ ابھی ابھی اُٹھ کر گیا ہے اور جلد ہی واپس آجائے گا۔

"مجلس" کے لغوی معنی ہیں "بیٹھنے کی جگہ"۔ اس اعتبار سے "مجلس" اور "جا" اور "گیا" میں ضلع کا لطف ہے۔

''جا گرم داشتن'' فارسی کا محاورہ ہے۔ ''بہارِ عجم'' میں اس کے معنی دیے ہیں ''قرار و آرام گرفتن۔'' یہ معنی ''جا گرم کردن'' کے تو مناسب ہیں، لیکن ''جا گرم داشتن'' کے معنی یہ نہیں ہیں۔ (''بہارِ عجم'' نے جا گرم کردن اور جا گرم داشتن، دونوں کو ہم معنی قرار دیا ہے۔) حقیقت یہ ہے کہ ''جا گرم داشتن'' کے معنی ہیں، ''کسی قائم مقام کے ذریعہ یا کسی طریقے سے اپنی جگہ کو پُر کیے رہنا، تاکہ واپس آ کر اپنی جگہ پھر حاصل کی جا سکے۔'' چناں چہ ملا تحقی تھا نیسری کا جو شعر ''بہارِ عجم'' میں منقول ہے، اس سے یہ معنی بہ خوبی برآمد ہوتے ہیں :

می گذارم دل درآں کو چوں بہ غربت می روم — بعد من تا چند روزے گرم دارد جاے من

(جب مَیں پردیس جاتا ہوں تو اپنا دل اُس کی گلی میں چھوڑ جاتا ہوں، تاکہ میرے بعد چند دن تک وہ میری جگہ تو گرم رکھے۔)

''جا گرم کردن'' کا ترجمہ مصحفی نے ''جا گرم کرنا'' بہ معنی ''کچھ دیر قرار و قیام کرنا'' مندرجہ ذیل شعر میں باندھا ہے :

ہم کرنے نہ پائے تھے چمن میں ابھی جا گرم — جو آئی اُٹھانے ہمیں ہو کر کے ہوا گرم

''آصفیہ''، ''نور اللغات'' اور ''فیلن'' میں یہ دونوں محاورے نہیں ہیں، ترقی اُردو بورڈ کراچی کے لغت میں ''جا گرم کرنا'' مصحفی کے حوالے سے درج ہے، لیکن ''جا گرم رکھنا'' سے وہ بھی خالی ہے۔ ''جگہ گرم کرنا'' اس میں ہے، لیکن بے سند۔ (سند مَیں نیچے پیش کرتا ہوں۔)

''جا گرم رکھنا'' کے جو معنی ہیں تقریباً وہی معنی ایک انگریزی محاورے کے ہیں۔ آکسفرڈ انگلش ڈکشنری کے مطابق یہ سب سے پہلے ۱۸۴۵ میں استعمال ہوا۔ (To keep someone's seat warm for him) اولین تاریخ استعمال سے خیال گذرتا ہے کہ ممکن ہے انگریزوں نے اسے ہندستان سے سیکھا ہو، خواہ اُردو سے، خواہ فارسی سے۔ بہ ہر حال میر کے شعر میں تعلّی، استعارہ، محاورہ، تینوں بہت خوب ہیں۔

جا گرم کرنے یا جگہ گرم کرنے کے مضمون کو جلالؔ نے بھی خوب باندھا ہے، اگر چہ معنی ان کے یہاں تقریباً اتنے ہی ہیں جتنے مصحفی کے یہاں ہیں۔ جلالؔ کا شعر ہے :

بٹھا کے بزم میں اس نے وہ سرد مہری کی — جگہ بھی گرم نہ کی تھی کہ سرد ہو کے اُٹھے

مصحفی اور جلالؔ دونوں کے یہاں رعایات خوب ہیں، لیکن معنی کے وہ ابعاد نہیں ہیں جو میر کے یہاں ہیں۔

ہمارے زمانے میں میر کا مضمون اقبال ساجد نے اچھا باندھا ہے، افسوس کہ اُن کا پہلا مصرع بہت سست اور اس کا نمایاں لفظ ''رمق'' غلط معنی میں استعمال ہوا ہے :

خورشید ہوں مَیں اپنی رمق چھوڑ جاؤں گا — مَیں ڈوب بھی گیا تو شفق چھوڑ جاؤں گا

دیوانِ دوم

ردیف م

(۲۳۱)

(۸۵۹)

کیا لطف تن چھپا ہے مرے تنگ پوش کا　　اُگلا پڑے ہے جامے سے اُس کا بدن تمام

اُگلا پڑنا = باہر آجانا

۲۳۱/۱ تنگ پوشی پر میر نے بہت سے عمدہ عمدہ شعر کہے ہیں۔ اکثر میں رشک کا پہلو ہے، یا معشوق کی نزاکت کا۔ مثلاً ۱۷۴/۲ اور ۲۲۳/۴۔ شعرِ زیرِ بحث میں محض لطف اندوزی اور تحسین ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''اُگلا پڑے'' تو غضب کا محاکاتی اور غیر معمولی فقرہ ہے ہی، مصرعِ اولیٰ میں انشائیہ اُسلوب کے باعث معنی کی کئی جہتیں پیدا ہو گئی ہیں۔ (۱) کیا خوب! بھلا میرے تنگ پوش معشوق کا لطف کہیں چھپتا ہے؟ (۲) واہ اپنے لطفِ تن کو چھپانے کی کیا سعی کی ہے! اسے اور بھی عریاں کر دیا! (۳) جامے کی تنگی بدن کے بھرے پن، سڈول پن اور خطوط کو اور بھی نمایاں اور بے پردہ کرتی ہے۔ (۴) ''مرے تنگ پوش'' میں کنایہ اس بات کا ہے کہ ممکن ہے دوسرے معشوقوں کا بدن تنگ لباس میں چھپ جاتا ہو، لیکن میرے معشوق کا عالم ہی اور ہے۔

سید محمد خاں رند کو تنگ پوشی اور بدن کی بے باکی ظاہر کرنے کے لیے انگڑائی اور مسکے ہوے لباس کی ضرورت پڑی تھی۔

انگڑائیاں جو لیں مرے اس تنگ پوش نے　　چولی نکل گئی شانہ مسک گیا

مضمون ہلکا ہے اور مصرعِ اولیٰ میں ''مرے'' یا ''اس''، ایک لفظ زائد ہے، لیکن مصرعِ ثانی کی برجستگی نے شعر کو سنبھال لیا۔ دیکھیے میر کس طرح کپڑوں کو مسکائے بغیر ان کے دریدہ ہو جانے کا اشارہ کر دیتے ہیں۔

جی پھٹ گیا ہے رشک سے چسپاں لباس کے　　کیا تنگ جامہ لپٹا ہے اس کے بدن کے ساتھ　　(دیوانِ ششم)

مصحفی بھی بہت دور نہیں جا سکے ہیں، لیکن اُنھوں نے ایک پہلو نکال لیا ہے۔

تنگ پوشی میں مزا اس نے جو پایا تو وہیں　　چولی انگڑائیاں لے لے کے بھی مسکا دی

قائم کا ایک شعر ان سب سے پھیکا رہ گیا، کیوں کہ اُن کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے اور تازگی کا کوئی پہلو نہیں۔

ان خوش جھبوں کی ہائے رے یہ تنگ پوشیاں　　ذرہ نہ کسمسائے کہ چولی مسک گئی

ہاں ''خوش جھبوں'' ضرور بہت خوب ہے، شعر اسی لیے کسی قابل ہو گیا ہے۔

(۸۶۰) (۲۴۲)

نقصان ہوگا اس میں نہ ظاہر کہاں تلک ہوویں گے جس زمانے کے صاحب کمال ہم

۲۴۲/۱ اپنے زمانے کو ناقدر شناس بتانا اور اپنے زمانے میں نااہلوں کے عروج کا بیان اُردو فارسی شعرا کا مضمون رہا ہے۔ چناں چہ حافظ سے منسوب ایک بہت مشہور غزل کا شعر ہے ۔

اسپ تازی شدہ مجروح بزیرِ پالاں طوق زریں ہمہ در گردن خر می بینم

(عربی گھوڑا تو پالان کے نیچے زخمی ہو گیا ہے اور ہر گدھے کی گردن میں طوق زریں دکھائی دیتا ہے۔)

لیکن میر نے یہاں جو مضمون ایجاد کیا ہے وہ بالکل تازہ ہے۔ ساتھ ہی انھوں نے اس بات کی بھی پیشین گوئی کردی کہ ایسے زمانے میں، جس میں ہم جیسوں کو صاحب کمال کہا جاے، جتنا بھی نقصان ظاہر ہو، کم ہے۔ ''نقصان'' بہ معنی ''کمی'' بھی ہے، اور بہ معنی ''فائدے کی ضد'' یعنی ''خرابی'' بھی ہے۔ بہ ظاہر اپنی تحقیر کی ہے، اور خوب کی ہے، لیکن ساتھ ساتھ تعلّی بھی ہے، کہ اس زمانے میں صاحب کمال ہیں تو ہم ہی ہیں، چاہے ہمارا کمال کسی اعلا پاے کا نہ ہو اور ہم دراصل غیر کامل ہوں۔

''کہاں'' میں کیفیت اور کمیت، زمان اور مکان، چاروں اشارے موجود ہیں۔ دیکھیے انشائیہ انداز کس طرح کلام کو چار چاند لگا دیتا ہے۔ میر اور غالب دونوں کی طرزِ فکر ہی کچھ ایسی تھی کہ انشائیہ ان کا فطری اُسلوب تھا۔

(۸۶۱) (۲۴۳)

۶۷۵ حکم آبِ رواں رکھے ہے حسن بہتے دریا میں ہاتھ دھو لو تم

۲۴۳/۱ کیا بہ لحاظ اُسلوب، کیا بہ لحاظ مضمون، یہ شعر ہزاروں میں ایک ہے۔ بہتے دریا میں ہاتھ دھونا کے معنی ہیں کسی فیضِ عام سے فائدہ اُٹھانا۔ لہٰذا حُسن (یا معشوق) کا فیض عام ہے، تم بھی اس سے متمتع ہو لو۔ اس طرح معشوق ایک ایسا شخص (یا شے) ہے جو ہر ایک کی دسترس میں ہے۔ ''آبِ رواں'' اور ''بہتے دریا'' کی رعایت واضح ہے۔

حُسن کو آبِ رواں کہنے میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جس طرح پانی بہ کر گذر جاتا ہے، اُسی طرح حُسن بھی آنی جانی شے ہے، آج ہے، کل نہیں۔ اس لیے آج، جب حُسن موجود ہے، اس سے فائدہ اُٹھا لو۔ کل یہ حُسن پانی کی طرح بہ جاے گا، یا دریا کی طرح اُتر جاے گا۔ (آج سیلاب ہے، پانی خوب چڑھا ہوا ہے، یا پانی کی کثرت ہے کیوں کہ موسم پانی کا ہے، کل جب سوکھا پڑے گا تو پانی اُتر جاے گا۔) یعنی حُسن زائل ہو جاے گا۔ ''آبِ رواں'' میں دوسرا نکتہ یہ ہے کہ بہتا ہوا پانی پاک ہوتا ہے۔ فارسی کی کہاوت ہے ''آبِ رواں پاک است۔'' لہٰذا حُسن پرستی میں مبتلا ہونا، یا دریاے حُسن میں غوطہ لگانا کسی آلودگی کا باعث نہ ہوگا، بل کہ پاکی کا باعث ہو سکتا ہے۔ ''آبِ رواں'' میں تیسرا نکتہ یہ ہے کہ پرانے لوگ یونانیوں کے اس تصور سے واقف تھے کہ وقت کی مثال دریا کی ہے، انھیں ہراقلیطس کا یہ قول بھی معلوم رہا ہوگا کہ One never

steps into the same river twice لہٰذا دریائے حُسن میں جتنی بار اُتریں گے، نیا لطف حاصل ہوگا۔ کیوں کہ دریا ہر آن نیا ہوتا رہتا ہے۔

مابعد الطبیعیاتی نقطۂ نظر سے معشوق (حقیقی) کو بحرِ حُسن کہنا تو عام ہے۔ ناسخ کا نہایت عمدہ شعر ہے ؎

مرے محبوب سے آغوش کوئی بھی نہیں خالی — وہ بحرِ حُسن ایسا ہے کہ عالم اس کا ساحل ہے

لیکن معشوق مجازی کو بہتا دریا کہنا نادر بات ہے۔ آتش نے وجود اور ہستی کو دریائے بے پایاں کہہ کر نیا پہلو پیدا کیا ہے اور دوسرے مصرعے میں استعارہ اور پیکر ایسے ہیں کہ سبحان اللہ ؎

بحرِ ہستی سا کوئی دریائے بے پایاں نہیں — آسمان نیلگوں سا سبزۂ ساحل کہاں

(۲۴۴)

(۸۶۳)

کب تک رہیں گے پہلو لگائے زمیں سے ہم — یہ درد اب کہیں گے کسو شانہ بیں سے ہم

شانہ بیں = فال کے ذریعہ پوشیدہ باتیں معلوم کرنے والا۔

$\frac{۲۴۴}{۱}$ یہ شعر اس بات کی مثال ہے کہ اعلا شاعر مناسبت کو برتنے میں کس قدر کمال رکھتا ہے۔ ''شانہ بیں'' خاص کر اس فال دیکھنے والے کو کہتے ہیں جو جانوروں (مثلاً بھیڑ، بکری، اونٹ) کے شانے کی ہڈی سے فال نکالتا ہے۔ اس اعتبار سے پہلو زمین سے لگائے رہنے (یعنی پہلو کے درد سے ناچار ہو کر زمین پر پہلو ٹکائے رہنے) کا ذکر کس قدر مناسب ہے، یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں۔ طبی پہلو سے مضمون میں حُسن یہ ہے کہ پہلو اور شانے کے درد میں مریض کو سخت بستر یا زمین پر لیٹتے ہیں تو اُسے کچھ آرام رہتا ہے۔ مومن نے بھی ''شانہ بیں'' کا مضمون اچھا استعمال کیا ہے ؎

ہم کسی شانہ بیں سے پوچھیں گے — سبب آشفتگی کا کل کا

یہاں ''شانہ'' بہ معنی ''کنگھی'' اور ''شانہ بیں'' سے فائدہ اُٹھایا ہے، لیکن میر کی سی دوہری تہری معنویت نہیں، اسی طرح کے ایک شعر اور آتش کی ناکام نقل کے لیے ملاحظہ ہو $\frac{۶۳}{۱}$۔ مومن تو پھر بھی مضمون کو نبھا لے گئے ہیں۔ مومن کا مضمون مصحفی سے مستعار ہے، لیکن مومن نے مکمل اور مدلل شعر کہا ہے، مصحفی کے یہاں ''شانہ'' اور ''شانہ بیں'' پر مبنی ایہام کا لطف ضرور ہے، لیکن مضمون میں تصنع ہے ؎

الجھا ہے کس کی زلف پریشاں میں دل مرا — اے شانہ بیں سمجھ کے ذرا شانہ دیکھنا

میر نے نہ صرف یہ کہ مضمون کو عشقیہ تجربے سے براہ راست متعلق کر دیا، بل کہ معنی کا نیا پہلو بھی شعر میں رکھ دیا۔ یہی سب باتیں بڑے شاعر کی پہچان ہیں۔ مضمون آفرینی کے نکات دراصل بین المتونیت یعنی intertextuality کے نکات ہیں۔ اس بات کو سمجھے بغیر کلاسیکی اُردو غزل کے ساتھ انصاف نہیں ہو سکتا۔

میر کے شعر میں ایک طبی پہلو اور بھی ہے کہ دل کا درد اکثر کندھے میں اور پسلیوں کے نیچے بھی محسوس ہوتا ہے۔ اس طرح کا مضمون میر نے ایک اور جگہ نہایت خوبی سے باندھا ہے۔ ملاحظہ ہو $\frac{۶۳}{۱}$۔

دیوانِ چہارم

ردیف م

(۴۴۵)　　(۱۴۳۷)

ظلم ہوئے ہیں کیا کیا ہم پر صبر کیا ہے کیا کیا ہم　　آن لگے ہیں گور کنارے اس کی گلی میں جا جا ہم

اب حیرت ہے کس کس جاگہ پنبہ و مرہم رکھنے کی　　قد تو کیا ہے سرو چراغاں داغ بدن پر کھا کھا ہم

سیر خیال جنوں کا کریے صرف کریں تا ہم پر سب　　پتھر آپ گلی کوچوں میں ڈھیر کیے ہیں لالا ہم

سیر کرے = دیکھیے
آپ = خود

۶۸۰ میر فقیر ہوئے تو اک دن کیا کہتے ہیں بیٹے سے　　عمر رہی ہے تھوڑی اسے اب کیوں کر کا ٹیں بابا ہم

$\frac{۴۴۵}{۱}$ مطلع برائے بیت ہے، لیکن مصرع ثانی میں ''آن لگے'' اور ''جا جا'' کی رعایت خوب ہے۔ پوری غزل میں دوہرے قافیے کا لطف بھی بہت عمدہ ہے۔

$\frac{۴۴۵}{۲}$ ظاہر ہے کہ بدن پر جو داغ کھائے ہیں وہ یا تو پتھروں کے ہیں، یا خود ہی لگائے ہوئے ہیں۔ دوسری صورت زیادہ قرین قیاس ہے، کیوں کہ اپنے بدن کو داغنا عاشقوں اور آزادوں کا خاص مشغلہ تھا۔ ''قد تو کیا ہے'' میں دونوں امکانات موجود ہیں، کہ بچوں کو موقع دیا کہ ہمیں پتھر ماریں۔ اس طرح ہم نے بالواسطہ اپنے بدن کو داغ کیا۔ یا پھر خود ہم نے جوشِ عشق میں اپنے بدن کو داغا، یعنی براہِ راست، بالواسطہ اپنے بدن کو داغ کیا۔ $\frac{۲۱۳}{۲}$ میں مضمون تقریباً یہی ہے جو شعر زیر بحث میں ہے، لیکن وہاں داغ لگانے کا کام فلک نے کیا ہے، متکلم کا کوئی ہاتھ اس کی بدنصیبی میں بہ ظاہر نہیں ہے۔ شعر زیر بحث کا لطف اسی بات میں ہے کہ داغ کا انتظام خود ہی کیا، اور جب جنون کچھ کم ہوا تو درماں کو یاد کیا، لیکن سارا ہی بدن داغ ہے، حیرت ہے کہ روئی اور مرہم کہاں کہاں رکھیں۔ حیرت اس بات پر بھی ہو سکتی ہے کہ وہ کیا کیفیت رہی ہو گی جب ہم نے اتنے سارے داغ خوشی خوشی کھا لیے تھے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ حیرت چارہ گروں اور تیمارداروں کی ہو۔ داغ (گل) کھانے کے بارے میں ملاحظہ ہو $\frac{۱۳۸}{۱}$۔ ''سرو چراغاں'' کے معنی کے لیے دیکھیے $\frac{۲۱۳}{۲}$۔

$\frac{۴۴۵}{۳}$ اس شعر کا مضمون نیا ہے اور لفظ ''لالا'' تو اس میں غضب کا ہے۔ ''لالا'' کے معنی ''لڑکا'' اور ''غلام'' بھی ہوتے ہیں۔ چوں کہ پتھر مارنے کا کام لڑکے ہی کرتے ہیں اس لیے ''لالا'' کا لفظ نہایت مناسب ہے، بل کہ اس کا صرف اس موقعے پر کارنامے کا درجہ رکھتا ہے۔ لڑکوں کے پتھر مارنے کا مضمون سید حسین خالص نے خوب باندھا ہے:

دیوانہ بہ راہے رود و طفل بہ راہے　　یاراں مگر ایں شہر شما سنگ نہ دارد

(دیوانہ اپنی راہ جارہا ہے اور بچے اپنی راہ۔ اے لوگو! کیا اس تمھارے شہر میں پتھر نہیں ہیں؟)

ہمارے زمانے میں ہاتی نے میر کے مضمون کو اور ہی رنگ دے کر عجب شور انگیز شعر کہا ہے:

لو سارے شہر کے پتھر سمیٹ لائے ہیں　　کہاں ہے ہم کو شب و روز تولنے والا

''لالا'' بہ معنی ''غلام'' کے لیے مثنوی مولانا روم (دفتر دوم) ملاحظہ ہو:

صبر چوں جسر صراط آں سو بہشت　　ہست با ہر خوب یک لالاے زشت

تا ز لالا می گریزی وصل نیست　　زاں کہ لالا را ز شاہد فصل نیست

(صبر مثل پل صراط ہے، اور اُس کے پار جنت ہے۔ ہر حسین کے ساتھ بدصورت غلام بھی ہوتا ہے۔ جب تک تم بدصورت غلام سے بھاگو گے، وصل نہ ہوگا۔ کیوں کہ بدصورت غلام اور معشوق کے درمیان کوئی فاصلہ نہیں ہے۔)

غور سے دیکھیں تو مولانا کا مضمون میر کے شعر پر ایک طرح کی شرح یا استدراک ہے، پتھر کھانا برابر ہے اس بدصورت غلام کے جو معشوق کے ساتھ ہے۔ پتھر کھانے سے گریز کریں گے تو وصل نہ ہوگا (یعنی حقیقتِ عشق آشکار نہ ہوگی۔)

جرأت نے لفظ ''لالا'' بہ معنی معشوق خوب استعمال کیا ہے:

اس بت سے یہ پوچھوں گا دکھا سینہ پر داغ　　لالے کی بہار ایسی کہیں دیکھی ہے لالا

میر نے اپنا مضمون دیوانِ پنجم میں دوبارہ باندھا ہے:

ڈھونڈتے تا اطفال پھریں نہ ان کے جنوں کی ضیافت میں　　بھر رکھی ہیں شہر کی گلیاں پتھر ہم نے لا لا کر

''ہم پر سب'' بھی کئی معنی رکھتا ہے۔ (۱) سب پتھر ہم پر خرچ ہوں۔ (۲) سب لوگ ان پتھروں کو ہم پر صرف کریں۔ (۳) سب بچے ان پتھروں کو ہم پر صرف کریں۔

۴۳۵/۴ اس شعر میں لفظ ''بابا'' کثیر المعنی ہے، کیوں کہ ''بابا'' بچے کو بھی کہتے ہیں، بوڑھے کو بھی، اور جب کسی بات کو زور دے کر کہنا مقصود ہوتا ہے تو مخاطب کو ''بابا'' کہہ کر خطاب کرتے ہیں۔ (بابا میں تو تنگ آ گیا۔ بابا یہ کام مجھ سے نہ ہوگا۔) شعر زیرِ بحث میں تینوں معنی کا شائبہ موجود ہے۔ پھر ''کیوں کر کاٹیں'' میں کئی امکانات ہیں۔ (۱) جو زندگی بچی ہے اُس کا لائحہ عمل کیا ہو؟ یعنی اُسے زہد میں گذاریں یا رندی میں، دیوانگی میں کہ ہوش مندی میں؟ (۲) جو زندگی بچی ہے وہ بہت بھاری معلوم ہوتی ہے، اسے کس طرح کاٹیں؟ (۳) اب بقیہ عمر کو کاٹنے سے کیا حاصل، خودکشی کیوں نہ کرلیں؟

اب مصرع اولیٰ پر غور کیجیے۔ میر کو بقیہ زندگی کے بارے میں خیال تب آیا ہے جب وہ ''فقیر'' ہوے ہیں۔ ''فقیر'' بھی کثیر المعنی ہے۔ میر نے اکثر اسے ''بزرگ، نیک عمل شخص'' کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اکثر اسے انھوں نے ''مفلس'' کے معنی میں بھی استعمال کیا ہے:

ہو کوئی بادشاہ کوئی یاں وزیر ہو　　اپنی بلا سے بیٹھ رہے جب فقیر ہو　　(دیوانِ دوم)

یہاں لفظ ''فقیر'' دونوں معنی میں ہے، مندرجہ ذیل شعر میں صرف ''اللہ والا'' کے معنی ہیں:

یک وقت خاص حق میں مرے کچھ دعا کرو   تم بھی تو میر صاحب و قبلہ فقیر ہو   (دیوان دوم)

مندرجہ ذیل شعر میں صرف ''مفلس'' کے معنی میں ہے:

امیر زادوں سے دلی کے مل نہ تا مقدور   کہ ہم فقیر ہوئے ہیں اُنھیں کی دولت سے   (دیوان اول)

ملحوظ رہے کہ ''دولت سے'' بہ معنی ''بدولت''، یعنی ''وجہ سے'' ہے۔ اس کا تعلق ''دولت'' بہ معنی ''زر ونقد'' سے نہیں ہے۔ ''فقیر'' کے معنی ''مفلس'' بہ ہر حال واضح ہیں۔ ''فقیر'' بہ معنی ''بھکاری'' بھی ممکن ہے، جیسا کہ مندرجہ ذیل شعر میں ہے:

فقیرانہ آئے صدا کر چلے   کہ میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے   (دیوان اول)

لہٰذا شعر زیر بحث میں بزرگی، مفلسی اور دریوزہ گری، تینوں امکان ہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ عمر کا خیال اُس وقت آیا جب فقیری آئی۔ اس طرح یہ اپنے اُوپر طنز بھی ہے اور اپنی تبدیلی حال کا احساس بھی۔ بیٹے سے تخاطب بھی خوب ہے، ممکن ہے بیٹے کو اپنے سے زیادہ عاقل سمجھتے ہوں، یا بیٹے کا سہارا مطلوب ہو۔ پورے شعر کا بیانیہ اور مکالماتی انداز بھی بہت خوب ہے۔

دیوانِ پنجم

ردیف م

(۲۴۶)
(۱۶۸۳_۱۶۸۹_۱۶۷۹)

ہم نہ کہا کرتے تھے تم سے دل نہ کسو سے لگاؤ تم — جی دینا پڑتا ہے اس میں ایسا نہ ہو پچھتاؤ تم

ناز غرور تبختر سارا پھولوں پر ہے چمن کا سو — کیا مرزائی لالہ و گل کی کچھ خاطر میں نہ لاؤ تم — مرزائی = گھمنڈ، تکلف

دلے کہاس ہجراں کشتے نے باغ سے جاتے تنگ نہ سنا — گل نے کہا جو خوبی سے اپنی کچھ تو ہمیں فرماؤ تم

ہر کوچے میں کھڑے رہ رہ کر ایدھر اودھر دیکھو ہو — ہائے خیال یہ کیا ہے تم کو جانے بھی دو اب آؤ تم

۶۸۵ بود نہ بود ثبات رکھے تو یہ بھی اک بابت ہے میر — اس صفحے میں حرف غلط ہیں کاش کہ ہم کو مٹاؤ تم — بود نہ بود = وجود و عدم یعنی عالم امکان، بابت = ثبات

قدر و قیمت اس سے زیادہ میر تمھاری کیا ہوگی — جس کے خواہاں دونوں جہاں ہیں اس کے ہاتھ بکاؤ تم

۲۴۶/۱ یہ چھے شعر دیوانِ پنجم کی دو غزلوں سے لیے گئے ہیں۔ مطلع دوسری غزل کا ہے۔ اس کا پہلا لطف تو اس کے understatement میں ہے، کہ عشق کی ساری مصیبتوں کو" جی دینا پڑتا ہے" کہ کر تمام کر دیا ہے، لیکن اس کا اصل لطف اس بات میں ہے کہ متکلم اور مخاطب دونوں کا تشخص مبہم چھوڑ دیا ہے۔ (۱) متکلم کوئی دوست یا خیر خواہ ہے اور مخاطب کوئی عاشق۔ (۲) متکلم خود میر ہیں اور مخاطب کوئی عاشق۔ (۳) متکلم خود میر ہیں اور مخاطب بھی میر ہیں۔ (۴) متکلم کوئی عاشق ہے اور مخاطب معشوق۔ یہ آخری صورت سب سے زیادہ دل چسپ ہے، کہ عاشق کا بھلا تو اسی میں ہے کہ معشوق کسی پر عاشق ہو۔ چاہے معشوق کا معشوق خود عاشق (متکلم) نہ ہو، لیکن معشوق کسی پر عاشق ہوگا تو اُسے دردِ عشق کا کچھ تو احساس، کچھ تو تجربہ ہوگا کہ عاشقوں پر کیا گذرتی ہے۔ عاشق اس قدر خیر خواہ ہے کہ اُسے معشوق کی راحت کی خاطر اپنے بھی فائدے سے غرض نہیں۔ غور کیجیے یہ صورت حال کس قدر دل چسپ ہے کہ عاشق اپنے معشوق سے کہتا ہے کہ ہم تو تم پر عاشق ہیں، لیکن تم کسی پر عاشق نہ ہونا، ایسا نہ ہو کہ تم کو پچھتانا پڑے۔ لیکن معشوق ضدی ہے، کسی پر (ممکن ہے خود عاشق پر) عاشق ہو کر رہتا ہے۔ اب اس کے حال زار کو دیکھ کر عاشق (یا متکلم) کہتا ہے، کیوں ہم نہ کہتے تھے کہ کسی پر عاشق نہ ہونا؟

"کیوں، ہم نہ کہتے تھے" کا مضمون غالب نے اور رنگ سے باندھا ہے، اُن کے یہاں بندش اور مکالمے کی تازگی ہے، لیکن میر کی طرح خیال کی تازگی نہیں، میر کا مضمون بالکل نیا ہے اور چند در چند امکانات کی وجہ سے ان کا شعر معنی آفرینی کی عمدہ مثال ہے۔ غالب کے یہاں محض طرز ادا کی تازگی ہے:

گئے وہ دن کہ نادانستہ غیروں کی وفاداری　　کیا کرتے تھے تم تقریر ہم خاموش رہتے تھے
بس اب بگڑے پہ کیا شرمندگی جانے دو مل جاؤ　　قسم لو ہم سے گر یہ بھی کہیں کیوں ہم نہ کہتے تھے

ہاں یہ بات ضرور ہے کہ غالب نے "کیوں ہم نہ کہتے تھے" نہ کہنے کا وعدہ کرنے کے باوجود "کیوں ہم نہ کہتے تھے" کہہ بھی دیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۲۴۷/۱۔

۲۳۶/۲ یہ مضمون بھی بالکل نیا ہے کہ چمن کا سارا ناز و غرور پھولوں کی رنگینی کے باعث ہے۔ دوسرے مصرعے میں کنایہ اس بات کا ہے کہ پھولوں کی رنگینی چند روزہ ہے، ان کے گھمنڈ کا کیا اعتبار؟ یا چمن جو اس بات پر گھمنڈ کرتا ہے تو اس کی کیا وقعت ہے؟ تم ان باتوں کا خیال نہ کرو، تمھارا حُسن تو جاوداں ہے، پھولوں کی طرح چند روزہ نہیں۔

مضمون کے علاوہ وہ صورت حال بھی دل چسپ ہے جس سے یہ مضمون پیدا ہوا ہے، معشوق باغ میں گیا ہے، اور وہاں پھولوں پر بہار کی چھبن دیکھ کر اسے کچھ احساس کم تری اور آزردگی ہوتی ہے کہ میں شاید اتنا حسین نہیں ہوں۔ مزاج شناس عاشق معاملے کو تاڑ جاتا ہے اور جواب میں کہتا ہے:

ناز غرور تبختر سارا پھولوں پر ہے چمن کا سو
کیا مرزائی لالہ وگل کی کچھ خاطر میں نہ لاؤ تم

۲۳۶/۳ اس شعر میں بھی صورت حال انوکھی اور دل چسپ ہے۔ "باغ" کو دنیا کا استعارہ کہیے اور "گل" کو معشوق کا۔ ساری زندگی عاشق ہجراں کشتہ معشوق کے سامنے رہا (باغ دنیا میں گل (معشوق) بھی تھا اور عاشق بھی۔) معشوق نے کوئی توجہ نہ کی، شاید اس وجہ سے کہ عاشق نے خود کو معشوق کے سامنے پُر زور طریقے سے پیش نہ کیا، اپنی خوبیاں اور اپنی سچائیاں بیان نہ کیں۔ آخر کار معشوق نے خود ہی کہا کہ کچھ اپنی خوبیاں تو بتاؤ، تم کون ہو، کیا چاہتے ہو؟ لیکن اس وقت تک پیمانۂ عمر لبریز ہو چکا تھا اور عاشق کو سننے کی بھی فرصت نہ تھی۔ لہٰذا وہ یہ جان بھی نہ سکا کہ معشوق کو اس سے کوئی دل چسپی بھی تھی۔ زندگی کے ایسے کو روزمرہ کے واقعے کا رنگ دے کر بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ عاشق اگر "جارحانہ" مزاج کا ہوتا اور غالب کے متکلم کی طرح معشوق کے دامن کو حریفانہ انداز میں کھینچتا، تو شاید اُس کی زندگی کامیاب گذرتی۔

مشرق و مغرب دونوں کی جدید شاعری میں اس طرح کے مضمون عنقا ہیں، لیکن ایک نسبتاً گم نام فرانسیسی شاعر فیلکس آرویر (Felix Arvers) (۱۸۰۶ تا ۱۸۵۰) نے اپنے ایک سانیٹ میں میر سے ملتا جلتا مضمون اس کیفیت کے ساتھ باندھا ہے کہ پورا سانیٹ نقل کرنے کو جی چاہتا ہے:

راز

میری روح میں اُس کا راز ہے، میری زندگی اُس کا اسرار ہے:
ایک لافانی محبت، جو بس ایک لمحے میں وجود میں آ گئی
مرض لاعلاج ہے، اور میں اس کے بارے میں چپ بھی ہوں
اور جس نے یہ مرض مجھے دیا اُسے اس کے بارے میں کچھ پتہ نہیں

افسوس کہ مَیں اس کے پاس سے گذر جاؤں گا، اور وہ مجھے
دیکھے گی بھی نہیں، مَیں ہمیشہ اُس کے پہلو میں رہوں گا
اور ہمیشہ تنہا، اس زمین پر جو میری تقدیر ہے
مَیں اُسے پوری کروں گا۔ نہ مجھ میں جرأت طلب ہوگی اور
نہ مجھے کبھی کچھ ملے گا۔

کیوں کہ وہ، جسے خدا نے پیاری اور شیریں بنایا ہے
وہ اپنی راہ جائے گی، مجھ سے بے خبر اور نہ محبت کی ان
آہوں کو سنے گی جو اُس کے قدموں کی چاپ سے پیدا ہوں گی۔

وہ اپنے باعصمت فرض پارسائی کو نبھائے گی اور بہت دنوں بعد
جب وہ ان شعروں کو پڑھے گی جن میں اُس کی شخصیت
کوٹ کوٹ کر بھری ہے تو وہ پوچھے گی: کون تھی وہ لڑکی؟

چوں کہ فرانس کی عشقیہ شاعری پر عربوں کے طرزِ فکر کا گہرا اثر رہا ہے، اس لیے وہاں انیسویں صدی کے نصف اوّل میں بھی ایسی نظم ممکن ہو سکی۔ آج تو ہمارے یہاں بھی ممکن نہیں۔

۴۳۶/۴ اس مضمون سے ملتا جلتا مضمون مصحفی نے اس خوبی سے باندھ دیا ہے کہ اس کے سامنے میر کا شعر پھیکا معلوم ہوتا ہے:

ترے کوچے اس بہانے مجھے دن سے رات کرنا کبھی اس سے بات کرنا کبھی اس سے بات کرنا

لیکن غور کرنے پر میر کے شعر میں چند باتیں ایسی ہیں جو اُسے مصحفی کے شعر سے ممتاز کرتی ہیں۔ (۱) مصحفی کا متکلم کوچۂ معشوق میں ہے، یعنی اسے معشوق کا پتہ معلوم ہے، میر کا مخاطب ایسا شخص ہے جس کا معشوق اُس سے چھوٹ گیا ہے۔ (۲) میر کے شعر میں جو عاشق ہے اُسے شاید محبوب کا انتظار ہے۔ اسی وجہ سے وہ ہر گلی کوچے میں ایک جنون کے عالم میں اِدھر اُدھر تکتا ہے کہ اُس کا محبوب اس طرف سے تو کہیں نہیں آ رہا ہے؟ (۳) جنون کا عالم ابھی پوری طرح مستولی نہیں ہوا ہے، کیوں کہ متکلم اب بھی سمجھتا ہے کہ عاشق کو سمجھائیں گے تو وہ مان جائے گا۔ (۴) میر کے شعر میں عشق و عاشقی کا تذکرہ نہیں، صرف کنائے ہی کنائے ہیں۔ میر کے دوسرے مصرعے میں انشائیہ انداز خوب ہے۔ پہلا فقرہ استفہامی ہے، باقی دو فقرے امری، بل کہ ملتجیانہ ہیں۔ (۶) ''جانے بھی دو'' اور ''آؤ تم'' میں ضلع کا لطف ہے۔

دوسرے نکتے کی رو سے شعر میں انتظار کی جس کیفیت کا بیان ہے، اُس کا ایک پہلو شمس الدین فقیر نے خوب نظم کیا ہے:

برخاستہ از دامن ایں دشت غبارے اے منتظراں گرد رہ یار نہ باشد

(اس دشت کے دامن سے ایک غبار اُٹھا ہے۔ اے انتظار کرنے والو، یہ گرد رہ یار تو نہیں؟ یا اے انتظار کرنے والو، یہ گرد رہ یار نہیں ہے، یعنی تم بے وجہ اُمید اُونچی نہ کرو۔)

شمس الدین فقیر کے یہاں گرد راہ کا ذکر ہے، اور ماحول عجب بے چینی اور تنہائی کا ہے۔ میر کے شعر میں شہر کی چہل پہل اور ایک تنہا دیوانہ ہے جو اپنے خیال میں گم کبھی اس راہ پر، کبھی اُس گلی میں جاتا ہے، اور ہر آنے جانے والے کو تکتا ہے کہ کہیں وہ معشوق نہ ہو۔ میر کے یہاں کیفیت اور محویت زیادہ ہے۔

۴۳۶/۵ اس شعر میں ''بود نہ بود'' کا فقرہ قیامت کا ہے، ہستی کو 'بود' کہتے ہیں اور چوں کہ عالم امکان میں ہستی بھی ہے اور نیستی بھی، اس لیے میر نے ''بود نہ بود'' کا قول محال استعمال کر کے عالم مراد لیا ہے۔ اگر عالم ثبات رکھتا ہے یا، اگر عالم ثبات رکھے، تو بھی ایک بات ہے، کیوں کہ عالم کچھ تو ہے، اس کے کچھ تو معنی ہیں۔ لیکن ہم تو حرف غلط کی طرح مہمل یا بے کار ہیں۔ ہمیں ثبات کی کیا ضرورت؟ کاش کہ تم ہم کو نابود کر دیتے۔

یہ دل چسپ مسئلہ ہے کہ شعر کا مخاطب کون ہے اور متکلم کون؟ ممکن ہے کہ عاشق متکلم ہو اور معشوق مخاطب۔ اس صورت میں عاشق حرماں و یاس کی اُس منزل پر پہنچ گیا ہے جہاں اُس کا وجود اس قدر بے معنی ہو گیا ہے جس قدر کہ صفحے پر حرف غلط کا وجود بے معنی ہوتا ہے۔ (ملحوظ رہے کہ ''ہستی'' کے لیے ''صفحہ'' کا استعارہ لاتے ہیں، مثلاً ''صفحۂ ہستی''۔) یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم کوئی عام انسان ہو، یا عاشق ہو۔ اور مخاطب خالق کائنات ہو، اس صورت میں معنی یہ نکلے کہ اے کاش تو ہمیں صفحۂ ہستی سے محو کر دیتا، ہم کسی کام کے تو ہیں نہیں۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ متکلم شعر ہو اور مخاطب شاعر یعنی میر کے اشعار زبان حال سے اپنے خالق (یعنی میر) سے کہہ رہے ہیں کہ عالم امکان بے وقعت شے سہی، لیکن اگر اسے کچھ ثبات ہو تو بھی ایک بات ہے۔ ہم جو تمھارے شعر ہیں، ہم تو حرف غلط کی طرح فضول ہیں۔ کاش کہ تم ہمیں صفحۂ دیوان سے محو کر دیتے۔

اب سوال یہ اُٹھتا ہے کہ اگر آخری امکان کو بھی صحیح مانا جائے تو میر کے اشعار خود کو حرف غلط کیوں کہہ رہے ہیں؟ اس کی وجہ وہی پرانی وجہ ہے، یعنی اظہار کی نارسائی۔ چوں کہ زبان حال دراصل متکلم کی ہی زبان ہوتی ہے، اس لیے شاعر خود محسوس کر رہا ہے کہ اس کا اظہار نامکمل ہے۔ تمام دنیا کے شاعر اس تجربے سے گذرے ہیں، میر نے دیوان سوم میں کہا ہے:

عبارت خوب لکھی شاعری انشا طرازی کی دلے مطلب ہے گم دیکھیں تو کب ہو مدعا حاصل

''حرف غلط'' کا مضمون سودا نے بھی خوب باندھا ہے:

صفحۂ ہستی پہ اک حرف غلط ہوں سودا جب مجھے دیکھنے بیٹھو تو اُٹھا جاتا ہوں

سودا کے یہاں مصرع ثانی میں معنی آفرینی بھی خوب ہے۔ لیکن میر کا شعر لفظ کی تازگی اور کثیر المعنویت کی وجہ سے سودا کے شعر سے کہیں بہتر ہے۔

میر کے شعر میں "بود نہ بود" کا فقرہ اس بات کی بھی یاد دلاتا ہے کہ حضرت بندہ نواز گیسو دراز نے مقامِ صوفیہ کے پانچ درجے بیان کیے ہیں۔ شاہ سید خسرو حسینی نے اپنی کتاب میں حضرت بندہ نواز کی کتاب "اسماء الاسرار" کے حوالے سے لکھا ہے کہ اوّل مقام "شریعت" ہے اور وہ مرادف ہے "گفت" کے۔ اور پانچواں مقام "حقیقت الحق" ہے، اور مرادف ہے "بود نہ بود" کے۔ پورا نقشہ حسبِ ذیل ہے:

شریعت	⟷	گفت	⟷	نفس
طریقت	⟷	کرد	⟷	دل
حقیقت	⟷	دید	⟷	روح
حق الحقیقت	⟷	بود	⟷	سر
حقیقت الحق	⟷	بود نہ بود	⟷	خفی

لہٰذا "بود نہ بود" اسرار کا وہ مرتبہ ہے جو عیاں نہیں ہوتا۔ اب میر کے شعر کا مفہوم یہ نکلا کہ اگر "بود نہ بود" (جو عیاں بھی نہیں ہے) اثبات رکھتا ہو تو بھی ایک بات ہے، کیوں کہ وہ عالم اگرچہ عیاں نہیں ہے، لیکن موجود تو ہے۔ اس کے برخلاف مَیں راہِ حق کا وہ سالک گم کردہ راہ ہوں کہ حرفِ غلط (گفت) سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتا۔ اس لیے میرا مٹ جانا ہی اچھا ہے۔

علامہ شبلی نے لکھا ہے ("مقالاتِ شبلی"، جلد ہفتم) کہ "بود" صوفیوں کی اصطلاح ہے، اور اس کے معنی ہیں "وہ چیز جو حقیقی ہے لیکن نظر نہیں آتی۔" شبلی مزید لکھتے ہیں کہ اس مفہوم کے اعتبار سے "بود" کی ضد "نمود" ہے، جس کے معنی ہیں "جو چیز نظر آتی ہے لیکن اصلاً نہیں ہے۔" اس نکتے کی روشنی میں میر کے "بود نہ بود" میں ایک معنی اور نظر آتے ہیں کہ جو شے حقیقی ہے لیکن نظر نہیں آتی ("بود") وہ "نہ بود" ہی تو ٹھہرے گی۔ اور جو شے "بود" ہے اس کا "نہ بود" ہونا ہی اُس کی حقیقت کی دلیل ہے۔ اب میر کے شعر کے معنی یہ بنے کہ جو "بود" یا "نہ بود" ہے، اُس کو ثبات ہو تو ایک بات بھی ہے، ہم تو حرفِ غلط ہیں، یعنی ہم دکھائی تو دیتے ہیں، لیکن دراصل بے حقیقت ہیں، لہٰذا محض "نمود" ہیں اور ہمارا مٹ جانا ہی ٹھیک ہے۔

ایسے غیر معمولی شعر پر اُردو زبان اور ہم جس قدر ناز کریں، کم ہے۔

۴۳۶/۲ اس مضمون کی بنیاد ناظم ہروی کے شعر پر ہے:

ناظم زیاں نہ کرد اگر بندۂ تو شد　　خود را فروختن بہ تو یوسف خریدنست

(ناظم اگر تیرا غلام ہو گیا تو اُس نے اپنا کوئی نقصان نہ کیا۔ خود کو تیرے ہاتھ بیچنا یوسف کو خریدنا ہے۔)

اس میں کوئی شک نہیں کہ ناظم نے ایسا زبردست استعارہ برتا ہے کہ اُس کا جواب ممکن نہیں، لیکن میر نے نئی بات نکال لی ہے۔ پہلے مصرعے میں "قدر و قیمت" کے دو معنی ہیں (۱) اعزاز، مرتبہ۔ (۲) قیمت، دام۔ پھر انشائیہ انداز بھی خوب ہے۔ "ہوگی" کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) امکان، یعنی اس سے زیادہ قیمت بھلا کیا ہو سکتی ہے یا ہو سکے گی؟ (۲) یقین، یعنی اس سے زیادہ قیمت ممکن نہیں۔ پھر میر نے دونوں جہان کو معشوق کا بتا کر مضمون کو وسیع کر دیا ہے۔ (اس پہلو کو آگے رکھیے تو شعر کو نعتیہ فرض کر سکتے ہیں۔)

میر کا دوسرا مصرع بھی انشائیہ ہو سکتا ہے۔ یعنی اے میر، تم خود کو اُس کے ہاتھ فروخت کر دو جس کا دو جہاں خریدار ہے۔ اس صورت میں کیفیت ذرا کم ہو جاتی ہے، کیوں کہ بیچنا منحصر ہے، خریدار کی مرضی پر، اس لیے ہم خود سے اُس کے ہاتھ اپنے کو بیچ نہیں سکتے۔

پروفیسر نثار احمد فاروقی کا خیال تھا کہ شعر زیرِ بحث میں ''بکاؤ'' مع واؤ معروف ہے اور اس کے معنی ''فروخت ہونے کی چیز'' لیکن اس تلفظ میں قافیہ بدل جاتا ہے جس کی بہ ظاہر کوئی ضرورت نہیں اور نحوی اعتبار سے بھی ''کے ہاتھ تم بکاؤ'' (یعنی خریدنی) کا فقرہ مکمل نہیں جب تک ''اس کے ہاتھ تم بکاؤ بن جاؤ یا ہو'' نہ کہا جائے۔ نثار احمد فاروقی (مرحوم) کا یہ خیال البتہ قابلِ غور ہے کہ اس شعر میں سورۂ توبہ کی آیت شریفہ (۱۱۱) کی طرف اشارہ ہو سکتا ہے۔ **ان اللّٰہ اشترٰی من المومنین انفسھم و اموالھم بان لھم الجنۃ** (خدا نے مومنوں سے ان کی جانیں اور ان مال خرید لیے ہیں اور اس کے عوض ان کے لیے بہشت (تیار کی) ہے۔) ترجمہ: از حضرت مولانا فتح محمد خان جالندھری۔

(۲۴۷)

(۱۶۸۱)

کہا سنتے تو کاہے کو کسو سے دل لگاتے تم نہ جاتے اس طرف تو ہاتھ سے اپنے نہ جاتے تم
یہ حسنِ خلق تم میں عشق سے پیدا ہوا ورنہ گھڑی کے روٹھے کو دو دو پہر تک کب مناتے تم
یہ ساری خوبیاں دل لگنے کی ہیں مت بُرا مانو کسو کا بارِ منت بے علاقہ کب اٹھاتے تم
۶۹۰ جو ہوتے میر سو سر کے نہ کرتے اک سخن ان سے بہت تو پان کھاتے ہونٹھ غصے سے چباتے تم

علاقہ=تعلق
سو سر کا ہونا=ذہن پکا ہونا۔ کسی کام میں بہت زور اور قوت صرف کرنا۔

$\frac{۲۴۷}{۱}$ ملاحظہ ہو $\frac{۲۴۶}{۱}$۔ اس غزل کے کئی شعروں میں $\frac{۲۴۶}{۱}$ کی طرح کے مضمون ہیں۔ شعر زیرِ بحث میں مخاطب اور متکلم کے وہی ابہام ہیں جو $\frac{۲۴۶}{۱}$ میں ہیں۔ ہاں اس میں $\frac{۲۴۶}{۱}$ کی طرح کا understatement نہیں ہے۔ اس کے بجائے ''نہ جاتے'' اور ''ہاتھ سے نہ جاتے'' کی رعایت بہت خوب ہے۔ ''نہ جاتے اس طرف'' کا کنایاتی انداز بھی بہت خوب ہے۔

$\frac{۲۴۷}{۲}$ یہاں مضمون کی جدت سے زیادہ توجہ انگیز بات ''حُسنِ خلق'' کا فقرہ، اور حُسنِ خلق کی دلیل ہے، یعنی گھڑی کے روٹھے کو دو دو پہر تک منانا معشوق کا حُسنِ خلق اور انکسار ہے۔ عام شاعر ہوتا تو معشوق کے التفات کے لیے بوسہ دینا، ہم آغوشی وغیرہ کہتا۔ لیکن میر نے اسے بالکل گھریلو اور روزمرہ زندگی کی سطح پر لا کر رکھ دیا ہے۔ عاشق اور معشوق میں اب اتنا خلا ملا ہے کہ عاشق ذرا دیر کے لیے روٹھتا ہے تو معشوق اُسے دو دو پہر تک مناتا رہتا ہے، یہ روایتی عاشق معشوق سے زیادہ نوبیاہتا جوڑے کی زندگی کا سا منظر نامہ ہے۔ تعجب ہے اُن لوگوں پر جو میر کے یہاں عشق کے تمام تجربات کو سماجی بندھنوں اور تعصب کی زنجیر میں گرفتار اور ناجائز تعلق (illicit affair) کی سی چیز سمجھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے

کہ میر نے عشق کے کسی پہلو کو چھوڑا نہیں ہے۔

اس مضمون کو ناسخ نے پلٹ کر خوب کہا ہے، لیکن اُن کے یہاں معاملہ بندی نہیں ہے، اس لیے شعر میں وہ بات نہیں ہے جو میر کے زیرِ بحث شعر میں ہے:

کہاں تھا اے بتوں ہم کو دماغ ناز برداری خدا کرتا ہے شرمندہ ہماری بے نیازی کو

لیکن بتوں سے خطاب کرنا اور پھر خدا کو کہنا کہ وہ ہمیں شرمندہ کرتا ہے، بہت عمدہ ہے۔ مضمون کے لطف کے علاوہ ناسخ کے یہاں اُسلوب کا طنزیہ لطف مستزاد ہے۔

۲۲۷/۳ یہ شعر بھی ۲۲۷/۲ کی طرح کا ہے۔ "منت" بہ معنی "احسان" ہے، لیکن میر کے طرز کو دیکھتے ہوئے یہ "منت" بہ معنی "ساجت، خوشامد" بھی ہو سکتا ہے۔ "مت بُرا مانو" کے فقرے سے اس بات کا امکان نکلتا ہے کہ مخاطب (یعنی معشوق) کا کوئی معشوق اور ہے، متکلم نہیں ہے۔ "علاقہ" ڈورے یا پھندنے کو بھی کہتے ہیں۔ اس طرح یہ "بار" کے ضلعے کا لفظ ہے، کہ بوجھ کو رسی یا ڈوری سے باندھ کر اُٹھاتے ہیں۔

۲۲۷/۴ "سو سر کا ہونا" اُردو کا محاورہ ہے، فارسی میں اس کا وجود نہیں۔ تعجب ہے کہ "نور اللغات" اس سے خالی ہے، اور "فرہنگِ اثر" میں بھی اس کی کمی کی طرف اشارہ نہیں۔ پلیٹس اور ڈنکن فوربس اور "آصفیہ" میں یہ محاورہ ہے، لیکن "آصفیہ" میں معنی پوری صحت کے ساتھ درج نہیں ہیں۔ فرید احمد برکاتی نے اپنی فرہنگ میں اسے درج کیا ہے، لیکن معنی غلط بیان کیے ہیں۔ میر نے یہ محاورہ کئی جگہ استعمال کیا ہے، مثلاً:

اس درد سر کا لکا سر سے لگا ہے میرے سو سر کا ہووے صندل میں میر مانتا ہوں (دیوانِ اول)

جو سو سر کے ہو آؤ مانوں نہ میں عبث کھاتے ہو تم قسم پر قسم (دیوانِ پنجم)

شعرِ زیرِ بحث میں میر نے اپنے مخصوص طریقِ کار کو استعمال میں لاتے ہوئے محاورے کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارہ معکوس کی شکل پیدا کر دی ہے۔ یعنی میر کے ایک ہی سر تھا، معشوق نے اُسے کاٹ کر میر کو نیست و نابود کر دیا۔ لیکن اگر میر کے سو سر ہوتے، (یعنی ایک کٹتا تو ننانوے باقی رہتے، دو کٹتے تو اٹھانوے باقی رہتے، وقس علیٰ ہذا) تو بھی معشوق میر کی طرف متوجہ نہ ہوتا اور اُن سے کلام نہ کرتا۔ محاورے کے اعتبار سے معنی یہ ہوئے کہ میر دُھن کے پکے نہ تھے، یا اپنے کام کو زور و شور اور ضد کے ساتھ انجام نہ دے سکے، اس لیے معشوق کی سرد مہری یا اس کی بے توجہی کی تاب نہ لا سکے اور بھاگ کھڑے ہوئے، لیکن اگر میر اپنی دُھن کے پکے اور اپنی لگن میں زور و شور والے ہوتے بھی تو معشوق اُن سے کلام نہ کرتا۔ بس پان کھا کھا کر غصے سے ہونٹ چباتا رہتا۔ دونوں صورتوں میں مضمون میں شگفتہ طبعی اور لہجہ تھوڑا سا ظریفانہ ہے۔ عاشق کے بارے میں سو سر فرض کرنا اور معشوق کو پان کھاتے ہوئے دکھانا ظریفانہ انداز کا کمال ہے۔ خوب شعر ہے۔

پان کھانے اور چبا چبا کر بات کرنے کا مضمون محمد امان نثار نے بھی باندھا ہے لیکن ان کا شعر بہت سرسری ہے:

اتراؤ بہت نہ پان کھا کے باتیں نہ کرو چبا چبا کے

مضمون کے اس پہلو کو خود میر نے بہت بہتر طریقے سے نظم کیا ہے:

یہ رنگ رہے دیکھیں تا چند کہ وہ گھر سے کھاتا ہوا پان آ کر باتوں کو چبا جاوے (دیوان پنجم)

پان کے اعتبار سے "رنگ" اور باتوں کو چبا جانے کی ذو معنویت بہت خوب ہے۔ محمد امان نثار کے یہاں صرف ایک رعایت ہے۔ میر کے شعر میں کئی رعایتیں ہیں۔ محمد امان نثار کے لہجے میں تلخی اور جھنجلاہٹ ہے میر کے لہجے میں حسب معمول پیچیدگی ہے کہ رنجیدگی بھی ہے، خوش طبعی بھی، خفیف سی اکتاہٹ بھی اور صورت حال پر صبر بھی۔

دیوانِ اوّل

ردیف ن

(۲۴۸) (۲۹۰)

یہ سنا تھا میر ہم نے کہ فسانہ خواب لا ہے تری سرگذشت سن کر گئے اور خواب یاراں خواب لا=خواب آور

۲۴۸/۱ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوانِ پنجم میں یوں باندھا ہے:

سر رفتہ سن نہ میر کا گر قصہ خواب ہے نیندیں اچٹتیاں ہیں سنے یہ کہانیاں

شعر زیر بحث کئی وجوہ سے لطف کا حامل ہے۔ سب سے پہلے "خواب لا" کو دیکھیے۔ یہ "خواب آور" کا ترجمہ ہے۔ اس طرح کے تراجم اور فارسی کے نمونے پر بنائے ہوئے اردو فقرے بہت ہیں، "خواب لا" خاص میر کے طرز کا جرأت مندانہ صرف ہے۔ جناب فرید احمد برکاتی کو "خواب لا" بہ معنی "خواب آور" سے اتفاق نہیں۔ ان کا خیال ہے کہ یہ دراصل "خواب لائے" ہے، اور میر نے "جاہے" بہ معنی "جائے ہے" کے طرز پر اسے بنالیا ہے۔ انھوں نے "جاہے" کی سند میں میر کے کئی شعر دیے ہیں جن میں یہ مشہور زمانہ مطلع بھی ہے:

جب نسیم سحر ادھر جاہے ایک سناہٹا گذر جاہے

برکاتی صاحب کا مزید یہ خیال ہے کہ "خواب لا" قسم کی ترکیب میر کے یہاں نہیں ملتی، ورنہ فاروقی صاحب مثال ضرور دیتے۔ نثار احمد فاروقی نے "خواب زا" پڑھا ہے، لیکن اس کا کوئی جواز نہیں۔

برکاتی صاحب کا یہ خیال تو بالکل درست ہے کہ "خواب زا" پڑھنے کا کوئی جواز نہیں۔ لیکن ان کے بقیہ ارشادات محل نظر ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ اگر میر کو "خواب لائے ہے" کہنا تھا تو وہ باآسانی "خواب لا ہے" کی جگہ "خواب لائے" کہہ سکتے تھے۔ معنی کے اعتبار سے یہاں "خواب لائے ہے" اور "خواب لائے" بالکل ایک ہیں۔ لہٰذا میر کو کوئی ضرورت نہ تھی کہ فعل کو اس طرح مخفف کر کے استعمال کرتے۔ دوسری بات یہ کہ "جاہے" بہ معنی "جائے ہے" کی مثالیں تو موجود ہیں، لیکن "لائے ہے" یا "آئے ہے" یا "کھائے ہے" وغیرہ کے معنی میں "لا ہے"، "آ ہے" "کھا ہے" وغیرہ سے میں واقف نہیں۔

یہ بات درست ہے کہ میر کے یہاں "خواب لا" کی طرح کا ترجمہ اور کہیں نظر نہیں آیا۔ لیکن خود زبان ایسی مثالوں سے بھری پڑی ہے۔ اردو والوں نے فارسی سے ترجمہ کر کے ایسے بہت فقرے رائج کیے ہیں اور بہت سے فقرے خود بھی بنائے ہیں۔ مثلاً "مردمار" ("مردم کش" کا ترجمہ)، "بال توڑ" (دیسی) "آنکھ پھوڑا" [نڈا]، (دیسی)، "مُردہ

کاٹ'' ('' کیسہ بر'' کا ترجمہ)، ''منھ توڑ'' ('' دندان شکن'' کی طرز پر)، ''دل پھینک'' ('' دل باز'' کا ترجمہ، اگرچہ معنی ذرا مختلف ہیں)، ''کٹھ پھوڑ'' (دیسی)، وغیرہ۔ آج کل اخباروں میں ''آگ زنی'' بہ معنی ''آتش زنی'' بھی دیکھنے میں آتا ہے، لہٰذا ''خواب لا'' بہ ذات خود کتنا ہی اجنبی ہو (اور اس کی اجنبیت ہی اس کا حُسن ہے)، لیکن اس کی طرز کے بہت سے مانوس اور مروج فقرے بھی ہیں۔

اس شعر میں لطف کے مزید پہلو ملاحظہ ہوں۔ ''سنا تھا'' اور ''فسانہ'' میں ضلع کا ربط ہے۔ مصرع اولیٰ میں ''خواب'' بہ معنی ''نیند'' ہے، لیکن مصرع ثانی میں ''خواب'' بہ معنی dream بھی ہو سکتا ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ میر اس زمانے میں ''خواب'' بہ معنی ''نیند'' کو مونث استعمال کرتے تھے۔ افسانہ سن کر یاروں کی نیند اُڑ جانے کی وجہیں بہت سی ہو سکتی ہیں۔ (۱) سرگذشت اتنی ہوش رُبا تھی کہ لوگ سونے سے معذور رہے۔ (۲) سرگذشت اتنی دل چسپ تھی کہ لوگوں کو سنتے ہی بنی۔ (۳) سرگذشت میں عبرت کے اتنے پہلو تھے کہ لوگوں کی نیند حرام ہوگئی، سب لوگ عبرت پذیری میں محو تھے۔ (۴) سب لوگوں کو اپنی اپنی فکر ہوگئی۔ (۵) لوگوں نے خواب دیکھنا چھوڑ دیا۔

(۴۳۹) (۲۹۱)

اس کے کوچے سے جو اٹھ اہل وفا جاتے ہیں   تا نظر کام کرے رو بہ قفا جاتے ہیں

متصل روتے ہی رہیے تو بجھے آتش دل   ایک دو آنسو تو اور آگ لگا جاتے ہیں   متصل=مسلسل، پیہم

ایک بیمار جدائی ہوں میں آپھی تس پر   پوچھنے والے جدا جان کو کھا جاتے ہیں

۴۳۹/۱ سودانے بھی رو بہ قفا اور کوے یار کا مضمون باندھا ہے:

ڈرتے ڈرتے جو ترے کوچے میں آجاتا ہوں   صید خائف کی طرح رو بہ قفا جاتا ہوں

فرق یہ ہے کہ سودا کے یہاں کوے یار میں جانے کا ذکر ہے اور میر کے یہاں کوے محبوب سے نکلنے کا۔ معشوق کے صیاد اور عاشق کے صید یا مقتول ہونے کے اعتبار سے ''صید خائف'' بہت خوب ہے، لیکن بہ حیثیت مجموعی سودا کا مضمون ہلکا ہے، اور وہ اس کے پورے امکانات کو بہ روے کار بھی نہ لا سکے۔ دوسرے مصرعے میں ''صید خائف'' کی وجہ سے مصرع اولیٰ میں ''ڈرتے ڈرتے'' اگر بالکل بے کار نہیں تو بڑی حد تک بے اثر ضرور ہے۔ میر کے مضمون کی روح کو زلالی بدایونی کے اس خوبی سے اپنایا ہے کہ اُن کا شعر بجا طور پر امر ہو گیا ہے:

میں نے جب وادی غربت میں قدم رکھا تھا   دور تک یاد وطن آئی تھی سمجھانے کو

زلالی بدایونی نے تجرید سے کام لیا ہے اور میر نے اپنے طرز کے مطابق مضمون کو روزانہ زندگی کے حوالے سے باندھا ہے۔ انسان جب کسی محبوب شخص یا جگہ کو چھوڑتا ہے تو دیر تک اُسے مڑ مڑ کر دیکھتا رہتا ہے۔ میر نے اس مشاہدے کو بڑی خوبی سے اپنے مضمون کی بنیاد بنا لیا ہے۔

اس مطلع کے قافیے ''وفا'' اور ''قفا'' ہیں، یعنی دونوں میں ''ف'' کی قید ہے۔ آج کل کے زمانے کے بعض

''اُستاد'' کہیں گے کہ غزل کے تمام شعروں میں قافیہ بہ قید ''ف'' ہونا تھا، جب کہ میر نے اس کا التزام نہیں کیا ہے اور ''لگا''، ''کھا'' وغیرہ قافیے رکھ کر غلطی کی ہے۔ اس کا جواب یہی ہے کہ بعد کے لوگوں نے شعر کو غیر ضروری قیود و بند میں جکڑ دیا تو اس میں میر کا کیا قصور؟ قدیم اُردو کے زمانے سے لے کر اٹھارھویں صدی تک ہمارے شاعر خاصے آزاد تھے۔ انیسویں صدی میں سختیاں شروع ہوئیں اور انیسویں صدی کے ربع آخر میں لکھنؤ والوں نے ان سختیوں کو اور سخت کیا اور انھیں سختیوں کی پابندی کو شاعر کا کمال قرار دیا۔ نام تو ناسخ کا ہوا، لیکن کام دراصل اور لوگوں، مثلاً علی اوسط رشک، میر عشق اور دوسرے لوگوں نے کیا۔ وہ لوگ تو بھلی بُری کر گئے، لیکن ہمارے زمانے کے بعض ''اُستاد'' انھیں پابندیوں کو حرزِ جان و ایمان بنائے ہوئے ہیں۔

۴۳۹/۴ اس مضمون کو پلٹ کر ہمارے زمانے میں محمد علوی نے خوب کہا ہے :

روز اچھے نہیں لگتے آنسو خاص موقعوں پہ مزا دیتے ہیں

میر کے شعر میں کوئی خاص بات نہیں۔ لیکن مصرعِ ثانی میں محاورہ خوب نظم ہوا ہے، خاص کر آنسو کی رعایت سے۔ مشاہدہ بھی عام زندگی کا ہے کہ تیز آگ پر تھوڑا سا پانی پڑتا ہے تو بھاپ اُٹھنے اور آواز پیدا ہونے کے باعث گمان گذرتا ہے کہ آگ اور بھڑک اُٹھی ہے۔

۴۳۹/۴ اس مضمون کو دیوانِ پنجم میں بھی خوب کہا ہے۔ لیکن شعرِ زیرِ بحث کی سی جھنجھلاہٹ اور ڈرامائیت نہیں :

ظلم و ستم سب سہل ہیں اس کے ہم سے اُٹھتے ہیں کہ نہیں لوگ جو پرسش حال کریں ہیں جی تو انھوں نے کھایا ہے

مصحفی نے اس زمین میں جو غزل کہا ہے۔ اُنھوں نے میر کے مضمون نہیں اُٹھائے ہیں۔ لیکن ایک شعر میں میر کے نزدیک پہنچنے کی کوشش کی ہے :

ناصحوں کی میں نصیحت سے بہ جاں آیا ہوں یہ تو بک بک کے مری جان کو کھا جاتے ہیں

ظاہر ہے کہ کہاں پوچھنے والے اور کہاں ناصح، کہاں پوچھنے والوں کی بیمار پُرسی اور کہاں ناصحوں کی بک بک۔ میر کا مضمون اور ان کا اندازِ بیان دونوں مصحفی سے بہت بہتر ہیں۔ لیکن یہ بات بھی ہے کہ میر کو یہ مضمون صائب نے سجھایا ہوگا :

می کشد مجنونِ من ز آمد شد مردم ملال پاسباں ہا از پلنگ و شیری باید مرا

(میرا دل مجنوں لوگوں کے آنے جانے سے آزردہ ہوتا ہے۔ مجھے پاسبانی کے لیے تیندوؤں اور شیروں کی ضرورت ہے۔)

اس میں کوئی شک نہیں کہ صائب کی تخیل نرالی ہے، لیکن اس نرالے پن کے باعث شعر خیال بندی کے نزدیک پہنچ گیا ہے اور روزمرہ کے تجربے سے دُور ہوگیا ہے۔ میر کے یہاں روزمرہ زندگی اور عاشق کی جھنجھلاہٹ (جو بالکل بجا

ہے) کا براہِ راست بیان ہوا ہے۔ مضمون اسی کا متقاضی تھا۔ شعر میں صائب کا شاہانہ انداز نہیں ہے، لیکن گھریلو پن اس قدر پُر اثر ہے کہ صائب کی مضمون آفرینی پیچھے رہ گئی ہے۔

(۱۸۵۳_۲۹۲) **(۲۵۰)**

۶۹۵ کہیو قاصد جو وہ پوچھے ہمیں کیا کرتے ہیں
جان و ایمان و محبت کو دعا کرتے ہیں

رخصت جنبش لب عشق کی حیرت سے نہیں
مدتیں گذریں کہ ہم چپ ہی رہا کرتے ہیں ‏ رخصت=اجازت، مہلت

تو پری شیشے سے نازک ہے نہ کر دعوی مہر
دل ہیں پتھر کے انھوں کے جو وفا کرتے ہیں

فرصت خواب نہیں ذکر بتاں میں ہم کو
رات دن رام کہانی سی کہا کرتے ہیں

یہ زمانہ نہیں ایسا کہ کوئی زیست کرے
چاہتے ہیں جو بُرا اپنا بھلا کرتے ہیں

۷۰۰ آگ کا لائحہ ظاہر نہیں کچھ لیکن ہم
شمع تصویر سے دن رات جلا کرتے ہیں ‏ لائحہ=روشنی، ثبوت

بند بند ان کے جدا دیکھوں الٰہی میں بھی
میرے صاحب کو جو بندے سے جدا کرتے ہیں

۲۵۰/۱ اس زمین و بحر میں ایک غزل دیوانِ ششم میں بھی ہے۔ مَیں نے آخری دو شعر وہیں سے لیے ہیں۔ شعر زیرِ بحث بہ ظاہر سادہ ہے۔ لیکن غور کیجیے تو بڑی صناعی نظر آتی ہے۔ مصرع ثانی پورا خبریہ ہے۔ اور اس کا مبتدا مصرع اولیٰ کے اوّلین دو لفظ ہیں: ''کہیو قاصد'' اس طرح کا صرف ونحو نبھانا آسان نہیں۔ پھر مصرع اولیٰ میں تین جملے ہیں۔ (۱) کہیو قاصد (۲) جو وہ پوچھے ہمیں (۳) کیا کرتے ہیں۔ اسی اعتبار سے مصرع ثانی میں تین چیزوں کو دعا کی جارہی ہے۔ اور ان کا تعلق تین الگ الگ چیزوں سے ہے۔ جان تو معشوق کی، ایمان اپنا یعنی عاشق کا، اور محبت جذبۂ عام۔ محبت نے معشوق کی گرفتاری میں دیا اس لیے اُس کو دعا دی ہے۔ معشوق کی جان کی سلامتی اور اپنے ایمان کی سلامتی کی دعا پُر لطف ہے، کیوں کہ اگر معشوق رہے گا تو ایمان سلامت نہ رہے گا۔

۲۵۰/۲ یہ شعر اچھا ہے، غیر معمولی نہیں۔ لیکن اسے اس بات کی مثال میں پیش کیا جاسکتا ہے کہ اگر ایک مصرع بالکل مکمل ہو تو بھی باکمال شاعر اس پر ایسا مصرع رکھ دیتا ہے کہ بھرتی کا عیب نہیں آنے پاتا۔ شعر زیرِ بحث میں مصرع ثانی میں پوری بات کہہ دی گئی ہے۔ مضمون ادا ہو گیا ہے۔ اب کچھ کہنا تحصیل حاصل ہے:

مدتیں گذریں کہ ہم چپ ہی رہا کرتے ہیں

اس پر پیش مصرع لگانا کتنا مشکل تھا، اس کا اندازہ کرنے کے لیے فراق صاحب کا شعر سامنے رکھیے۔ ان کا مصرع ثانی ہے:

پہلے فراق کو دیکھا ہوتا اب تو بہت کم بولیں ہیں

حق یہ ہے کہ ایسا مصرع اچھے اچھوں کو بھی آسانی سے نصیب نہیں ہوتا۔ فراق صاحب کا وہی مسئلہ تھا جو میر کا تھا۔ لیکن میر نے اپنی خاموشی کی توجیہ حیرت عشق سے کر کے مصرع ثانی کے اوپر رکھنے کے قابل ایک بات کہہ ہی دی:

رخصت جنبش لب عشق کی حیرت سے نہیں

اگر یہ مصرع بھی مصرع ثانی کی طرح پُر زور ہوتا تو شعر شاہ کار بن جاتا۔ اس وقت شاہ کار تو نہیں لیکن کامیاب پھر بھی ہے۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ مصرع اولی میں مضمون کی توسیع ہے، اور پہلی نظر میں محسوس نہیں ہوتا کہ مصرع ثانی میں بات پوری ہو گئی۔ اب فراق صاحب کو دیکھیے۔ ان کا پیش مصرع پورے کا پورا حشو ہے:

اب اکثر چپ سے رہیں ہیں یوں ہی کبھو لب کھولیں ہیں

فراق صاحب نے میر کا شعر سامنے رکھ کر شعر بنایا، لیکن میر کا سا سلیقہ کہاں سے لاتے؟ یہ بھی غور کیجیے کہ خاموش ہو جانے کے مضمون پر طالب آملی کا معجزہ پہلے سے موجود نہ ہوتا تو میر کا شعر اور زیادہ قدر و قیمت کا حامل ٹھہرتا:

لب از گفتن چناں بستم کہ گوئی ‌‌‌ دہن بر چہرہ زخمے بود و بہ شد

(میں نے لبوں کو یوں بند کر لیا کہ گویا منھ نہ تھا، چہرے پر ایک زخم تھا اور اب وہ اچھا ہو گیا ہے۔)

۲۵۰/۳ اس مضمون کو کئی بار بیان کیا ہے، کبھی معشوق کے حوالے سے، کبھی عاشق کے حوالے سے:

ہے امر سہل چاہت لیکن نباہ مشکل ‌ پتھر کرے جگر کو تب تو کرے وفائیں (دیوان اوّل)

سختی بہت ہے پاس و مراعات عشق میں ‌ پتھر کے دل جگر ہوں تو کوئی وفا کرے (دیوان دوم)

پتھر کی چھاتی چاہیے ہے میر عشق میں ‌ جی جاتا ہے اس کا جو کوئی وفا کرے (دیوان پنجم)

عشق کرنا نہیں آسان بہت مشکل ہے ‌ چھاتی پتھر کی ہے ان کی جو وفا کرتے ہیں (دیوان ششم)

شعر زیر بحث کئی وجوہ سے ان سب سے بہتر ہے۔ سب سے پہلے تو ''پری'' اور ''شیشے'' کی رعایت کو دیکھیے۔ (پری کو شیشے میں اُتارتے ہیں۔) پھر پری کو شیشے سے نازک کہہ کر وفا کرنے والوں کو پتھر دل کہا۔ (دل کو بھی شیشے سے نازک کہتے ہیں۔) پھر پری کو وفا کرنے کی بات تک آنے ہی نہ دیا اور کہا کہ تو محبت کا دعوا نہ کر۔ یعنی وہ منزل نہ آنے دی جب وفا اور بے وفائی کا مرحلہ ہوتا۔ اسی کے ساتھ ساتھ معشوق کو بے مہری اور بے وفائی کے الزام سے بچا لیا، اور دلیل یہ دی کہ تو نازک ہے۔ یعنی اگر وہ مہر و وفا نہ کرے تو یہ شانِ معشوقی بھی ہے اور شانِ حُسن بھی۔ خوب شعر ہے۔ شان الحق حقی کا ایک مطلع اس مضمون سے ملتے جلتے مضمون میں بڑے لطف کا حامل ہے:

تم سے الفت کے تقاضے نہ نباہے جاتے ‌ ورنہ ہم کو بھی تمنا تھی کہ چاہے جاتے

۲۵۰/۴ اس مضمون کو بھی کئی بار کہا ہے، مثلاً:

اُٹھ گئے پر مرے ہیکے کو کہیں گے یاں میر ‌ درد دل بیٹھے کہانی سی کہا کرتے تھے (دیوان چہارم)

دل کو جانا تھا گیا رہ گیا ہے افسانہ ‌ روز و شب ہم بھی کہانی سی کہا کرتے ہیں (دیوان ششم)

شعر زیر بحث والی بات کسی میں نہیں آئی۔ ''رام کہانی'' کا لفظ غضب کا ہے، اور ''بتاں'' کے لفظ سے اس کا ضلع بھی خوب ہے۔ ''ذکر'' چوں کہ صوفیانہ اور مذہبی اصطلاح میں اللہ کی یاد اور ان مخصوص فقروں کو بھی کہتے ہیں جو اللہ کی یاد میں زبان پر جاری کیے جاتے ہیں، اس لیے ''بتاں'' اور ''رام کہانی'' کے مقابل یہ لفظ عجب لطف رکھتا ہے۔ ''رام کہانی'' کے

دو معنی ہیں (۱) طولانی داستان اور (۲) مصیبت کی داستان ۔ یہاں دونوں معنی برمحل ہیں ۔ جرأت نے بھی "رام کہانی" کے ساتھ "بت" کا ضلع خوب نظم کیا ہے :

درد دل اس بت بے رحم سے کہیے تو کہے جا کے یہ رام کہانی تو سنا اور کہیں

لیکن جرأت کے یہاں دوسرے معنی زیادہ مناسب ہیں، جب کہ میر کے یہاں دونوں معنی کھپ رہے ہیں ۔ حالی کی رباعی میں بھی "رام کہانی" اچھا استعمال ہوا ہے، لیکن صرف پہلے معنی مناسب ہیں :

بلبل کی چمن میں ہم زبانی چھوڑی بزم شعرا میں شعر خوانی چھوڑی
جب سے دل زندہ تو نے ہم کو چھوڑا ہم نے بھی تری رام کہانی چھوڑی

۲۵۰/۵ اس مضمون کو دیوان ششم والی غزل میں یوں کہا ہے :

بود و باش ایسے زمانے میں کوئی کیوں کہ کرے اپنی بدخواہی جو کرتے ہیں بھلا کرتے ہیں

شعر زیر بحث میں معنی کی ایک تہ زیادہ ہے ۔ (۱) جو لوگ اپنا بُرا چاہتے ہیں وہ ٹھیک کرتے ہیں ۔ اچھا کرتے ہیں ۔ (۲) جو لوگ بھلا کام کرتے ہیں وہ اپنا بُرا چاہتے ہیں یعنی وہ بھلا کریں گے تو ان کا بُرا ہوگا ۔

۲۵۰/۶ اس مضمون کو دیوانِ اوّل والی غزل میں اس طرح کہا ہے :

عشق آتش بھی جو دیوے تو نہ دم ماریں ہم شمع تصویر ہیں خاموش جلا کرتے ہیں

یہاں مصرع اولیٰ میں لفاظی زیادہ ہے، معنی کم ۔ مصرع ثانی اتنا مکمل تھا کہ اس پر عمدہ پیش مصرع لگنا مشکل تھا ۔ جو کام جوانی میں نہ ہوا اُسے میر نے اسی پچاسی برس کی عمر میں انجام دیا ۔ نہ صرف یہ کہ "لائحہ" جیسا زبردست لفظ ڈھونڈ لائے، جس کے دونوں معنی یہاں مناسب ہیں بل کہ شمع تصویر ہونے کا پورا ثبوت فراہم کر دیا ۔ غالب نے اس مضمون پر غیر معمولی شعر کہا، لیکن شمع کو انھوں نے بھی دُور ہی سے سلام کیا :

باوجود یک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں ہیں چراغان شبستان دل پروانہ ہم

۲۵۰/۷ بند بند جدا ہونے اور صاحب کو بندے سے جدا کرنے میں ضلع کا لطف ہے ۔ بددعا بھی خوب دی ہے، معلوم ہوا کہ میر کو عورتوں کی زبان استعمال کرنے کا بھی سلیقہ تھا، اور موقع مل جائے تو وہ ہر طرح کی زبان برت لیتے تھے ۔ "صاحب" کا لفظ زنانہ پن کو اور مستحکم کر رہا ہے ۔ "بندے" سے مراد متکلم خود ہو سکتی ہے ۔ یا پھر کوئی بھی بندہ، کوئی بھی عاشق، جس سے جدا ہونے پر معشوق کو مجبور کیا جا رہا ہے ۔ لفظ "دیکھوں" بھی توجہ انگیز ہے، کیوں کہ جب تک بند بند جدا دیکھے نہ جائیں انتقام نہ پورا ہوگا ۔

مزید معنوی پہلو ملاحظہ ہوں ۔ ایک سوال یہ ہے کہ وہ کون لوگ ہیں جو صاحب کو بندے سے جدا کر رہے ہیں؟ دوسرا سوال یہ ہے کہ متکلم کون ہے؟ اگر متکلم کو عاشق فرض کریں تو معنی یہ بنتے ہیں کہ معشوق بھی ایک حد تک محکوم و مجبور ہے کہ اسے عاشق سے جدا کیا جا رہا ہے اور وہ کچھ نہیں کر سکتا ۔ اس مفہوم کی رو سے صاحب (معشوق) کو بندے (عاشق) سے جدا کرنے والے لوگ محض دنیاوی، روز مرہ کی سطح کے لوگ نہیں ہیں، بل کہ ایسی قوتیں، یا ایسے حالات، یا ایسے لوگ

ہیں جن کا حکم و ارادہ معشوق پر بھی چلتا ہے۔

اگر یہ فرض کریں کہ متکلم خود عاشق نہیں ہے، بل کہ اسے کسی شخص (یا معشوق) سے بندگی اور ملازمت کا تعلق ہے، تو اس شعر میں کچھ اور طرح کی داستان سنائی دیتی ہے۔ اب ایسا لگتا ہے کہ (مثلاً) یہ شعر کسی بادشاہ یا سردار کی جلاوطنی پر کہا گیا ہے، اور جلاوطن کرنے والے لوگ ملک گیری اور سیاست کے عالم سے ہیں۔

اگر یہ فرض کریں کہ جو لوگ صاحب (معشوق) کو بندے (عاشق) سے جدا کر رہے ہیں وہ خود معشوق صفت ہیں (یعنی معشوق ان پر یا اس شخص پر عاشق ہے) تو یہ شعر عشق کے سامنے معشوق کی مجبوری کا مضمون پیش کرتا ہے۔

یہ لطف بہر حال موجود ہے کہ بندہ اپنے صاحب کے بند (غلامی، عاشقی) میں گرفتار ہے اس بند کا ٹوٹنا (یعنی بند کی گرہ یا کڑی کا کھلنا) بندے کے لیے ہر عضو بدن کا ہر جوڑ جدا ہونے کا حکم رکھتا ہے۔ صاحب (معشوق) جدا ہو رہا ہے اور بندے (عاشق) کا بند بند الگ ہو رہا ہے۔ وہ دعا کرتا ہے کہ جس طرح میرا بند بند الگ ہو رہا ہے اُسی طرح میرے اوپر ہجر کی قیامت توڑنے والوں کا بھی بند بند الگ ہو۔ یہاں پھر دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ان کا بند بند واقعی الگ ہو۔ دوسرے یہ کہ ان کا بھی صاحب ان سے جدا ہو۔

یہاں "صاحب" اور "بندے" کے استعمال میں جو جو مانوسیت اور اپنائیت ہے وہ مومن کے شعر میں نہ آسکی :

صاحب نے اس غلام کو آزاد کر دیا لو بندگی کہ چھوٹ گئے بندگی سے ہم

ہاں مومن کے شعر میں یہ لطف اپنی جگہ ہے کہ ان کی معشوقہ کا تخلص "صاحب" تھا۔ شاہ نصیر نے البتہ "بند بند" اور "بندے" (بند قبا) کو اچھا باندھا ہے، لیکن میر کی معنی آفرینی ان کے یہاں نہیں :

بند بند اس کے جدا کیجیے یہی ہے دل میں جان من بند قبا جس نے تمھارا کھولا

(۲۵۱) (۲۹۳)

مستوجب ظلم و ستم و جور و جفا ہوں ہر چند کہ جلتا ہوں پہ سرگرم وفا ہوں

دل خواہ جلا اب تو مجھے اے شب ہجراں مَیں سوختہ بھی منتظر روز جزا ہوں دل خواہ = جی بھر کے

گو طاقت و آرام و خور و خواب گئے سب بارے یہ غنیمت ہے کہ جیتا تو رہا ہوں

۷۰۵ سینہ تو کیا فضل الٰہی سے سبھی چاک ہے وقت دعا میر کہ اب دل کو لگا ہوں

۲۵۱/۱ مطلع بہ ظاہر معمولی اور سادہ ہے، لیکن در حقیقت اس میں کئی پہلو ہیں۔ سامنے کے معنی تو یہ ہیں کہ میں ظلم و ستم وغیرہ سب اُٹھا رہا ہوں۔ اور ان سب باتوں کے باعث مَیں جل رہا ہوں (یعنی شدید زحمت اور صعب میں ہوں۔) لیکن پھر بھی وفا میں سرگرم ہوں۔ یعنی اپنی وفاداری میں مستحکم ہوں۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ مَیں اگر چہ تکلیف اور مصیبت میں ہوں، اس کے باوجود وفا میں سرگرم ہوں، اس لیے مَیں ظلم و ستم کا مستوجب ہوں، یعنی یہ مناسب ہے کہ مجھ پر ظلم و ستم ہو، ایسا شخص جو شدت تعب کے باوجود وفا سے باز نہ آئے وہ ظلم و ستم کا مستحق تو ہوگا ہی۔ اس کی سزا یہی ہے کہ اُس پر خوب ظلم کیا جاے۔

ان معنی کی روشنی میں مصرع اولیٰ کا فقرہ ''ظلم وستم وجور وجفا'' محض زورِ بیان اور اشتہار کے لیے نہیں، بل کہ معنی خیز ہو جاتا ہے، کہ مجھ پر ہر طرح کی سختی مناسب اور روا ہے۔ واضح رہے کہ ظلم، ستم، جور، جفا اگرچہ کم وبیش ہم معنی سمجھے جاتے ہیں، لیکن ان کے معنی میں باریک فرق ہے۔ مثلاً حاکم یا بادشاہ کے لیے، ''جفا'' کا لفظ اتنا مناسب نہیں جتنا ''ظلم'' کا لفظ مناسب ہے۔ بعض استعمالات میں ''ظلم'' کی جگہ ''جور'' یا ''جفا'' نہیں استعمال کر سکتے۔ مثلاً یہ نہیں کہہ سکتے کہ ''میں تھکا ہوا تو تھا ہی، اس پر جور یہ ہوا کہ راستے ہی میں شام ہو گئی۔'' یہاں ''ظلم یہ ہوا'' کا محل ہے۔ اس طرح، تقریباً ہم معنی ہونے کے باوجود ان چاروں الفاظ کا دائرۂ معنی بالکل ہی ایک جیسا نہیں ہے۔

مزید پہلو یہ ہے کہ ''وفا'' کے اصل معنی ہیں ''وعدہ پورا کرنا''۔ لہٰذا ایک مفہوم یہ ہوا کہ معشوق سے کوئی وعدہ کیا تھا۔ مثلاً یہ کہا تھا کہ تم ہم پر ہزار ظلم کرو، لیکن ہم تمھارے ہی دروازے پر پڑے رہیں گے۔ اب ہر طرح کے ظلم وجور کے باوجود ہم اس وعدے کو پورا کرنے میں سرگرم ہیں۔ ''جلتا'' اور ''سرگرم'' میں رعایت بھی خوب ہے۔

بعض لوگوں کے نقطۂ نگاہ سے اس غزل کے بھی قافیوں میں وہی عیب ہے جو نمبر ۲۴۹ کے قافیوں میں تھا، کہ مطلع میں ف کی قید لگائی، لیکن بقیہ اشعار کے قافیوں میں ف کا التزام نہ رکھا۔ میں جواب میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ بعض لوگوں کی رائے جو بھی ہو، لیکن میر اس عدم التزام کو غلط نہ سمجھتے ہوں گے، یا اس عیب کی پروانہ کرتے ہوں گے۔ ورنہ اس کی تکرار نہ کرتے۔ ملاحظہ ہو $\frac{۲۵۵}{۱}$۔

$\frac{۲۵۱}{۲}$ اس شعر میں عجب طرح کا قلندرانہ طنطنہ ہے۔ اور معنی کے بھی پہلو ہیں۔ سب سے پہلے تو شب ہجراں سے تخاطب پر غور کیجیے۔ بات اس طرح کہی ہے گویا شب ہجراں کوئی ذی ہوش وعقل ہستی ہے، اور وہ جان بوجھ کر متکلم کو جلا رہی ہے۔ پھر دوسرے مصرعے میں ''سوختہ'' مناسبتِ لفظی اور معنوی دونوں کرشمے رکھتا ہے۔ پہلے مصرعے میں جلانے کے اعتبار سے ''سوختہ'' میں مناسبتِ لفظی ہے۔ لیکن ''سوختہ'' کے معنی ''افسردہ''، ''بجھا ہوا''، ''پژمردہ'' بھی ہوتے ہیں، جیسا کہ درد کے لاجواب شعر میں ہے:

جلد مجھ سوختہ کے پاس سے جانا کیا تھا آگ لینے مگر آئے تھے یہ آنا کیا تھا

پھر ''سوختہ'' کے معنی ''جلانے کی لکڑی'' بھی ہوتے ہیں۔ (ملاحظہ ہو ''طلسم ہوشربا'' جلد ششم صفحہ ۸۷۸ اور ''بقیہ طلسم ہوشربا'' جلد اول صفحہ ۱۹۰ (دونوں مصنف احمد حسین قمر۔) ظاہر ہے کہ یہ معنی بھی مناسب ہیں کہ متکلم یوں جل رہا ہے یا جلایا جا رہا ہے گویا وہ ایندھن کی لکڑی ہو، یا پھر متکلم وہ ایندھن ہے جسے آتشِ ہجر پھونک دے گی۔ (ایندھن کے لیے ملاحظہ ہو $\frac{۸}{۵}$۔) ''سوختہ'' کے ایک معنی ہیں وہ کوئلہ یا ایسی کوئی چیز جو آگ جلد پکڑتی ہے، اور جسے چولہا روشن کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں، یہ معنی بھی مناسب ہیں۔

اب دوسرے مصرعے پر ''روزِ جزا'' کے پہلو پر غور کیجیے۔ یہاں بھی دو معنی ہیں۔ متکلم کو روزِ جزا کا اس لیے انتظار ہے کہ یہاں شبِ ہجر کے ہاتھوں جو ظلم اس نے سہے ہیں اس کی مکافات اس دن ہو گی۔ اس روزِ جزا کا انتظار اس لیے بھی ہو سکتا ہے کہ شبِ ہجر کو اس کے کیے کی سزا ملے۔ آج تو وہ جی بھر کے مجھے جلا لے، لیکن کل اسے اس کا بدلہ ملے گا۔

''شب'' کی مناسبت سے ''روز'' خوب ہے۔ ''دل'' اور ''سوختہ'' میں ضلع کا لطف ہے، (دل سوختہ، سوختہ دل، وغیرہ۔) لفظ ''بھی'' کا زور دیدنی ہے۔

۲۵۱/۳ بعض لوگ فراقؔ صاحب کے بارے میں کہتے ہیں کہ انھوں نے غزل میں بعض ایسے عشقیہ مضامین اور تجربات نظم کیے جو کلاسیکی شاعری میں نہیں ملتے۔ اس ضمن میں اُن کے جو شعر مثال میں پیش کیے جاتے ہیں۔ ان میں ایک حسب ذیل ہے:

کچھ آدمی کو ہیں مجبوریاں بھی دنیا میں ارے وہ درد محبت سہی تو کیا مرجائیں

اس بات سے قطع نظر کہ ''دردِ محبت'' کا فقرہ یہاں بھونڈا اور نامناسب ہے، اور مصرع ثانی کا بے تکلفانہ انداز سوقیانہ پن تک پہنچ گیا ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ پوری کلاسیکی شاعری تو الگ رہی، صرف میرؔ کا مطالعہ بہ غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ فراقؔ صاحب کے مضامین اتنے تازہ نہیں ہیں جتنے معلوم ہوتے ہیں۔ چناں چہ شعر زیر بحث میں میرؔ نے جو مضمون باندھا ہے اس کی چھوٹ فراقؔ صاحب کے شعر پر صاف معلوم ہوتی ہے۔ فراقؔ صاحب کے یہاں اپنے دفاع (Self-defence) کا سا انداز ہے، گویا وہ اس بات پر تھوڑے بہت شرمندہ ہیں کہ انھوں نے محبت میں جان نہ دی۔ لہٰذا وہ اپنا دفاع پیش کر رہے ہیں کہ دنیا بھی تو ساتھ لگی ہوئی ہے۔ میرؔ کے یہاں پہلے مصرعے میں روزمرہ زندگی کا نقشہ ہے، کہ سونا کھانا پینا سب حرام ہوگیا۔ دوسرے مصرعے میں کہا کہ پھر بھی غنیمت ہے کسی طرح میں زندہ تو رہا۔ اس میں کئی پہلو ہیں۔ ایک تو یہی کہ چلو کسی نہ کسی طرح عشق میں جان بچا کر لے آئے۔ دوسرا یہ کہ کمال سختی وتعب کے باوجود زندگی سے اتنی محبت تھی کہ دم نہ توڑا۔ تیسرا یہ کہ غنیمت ہے میں مر نہیں گیا، زندہ رہوں گا تو اُمید بھی باقی رہے گی کہ کبھی تو معشوق مہربان ہوگا۔ چوتھا یہ کہ شاید اور بہت سے لوگ مر گئے (یا مر جاتے) لیکن متکلم میں اتنی پامردی ہے کہ وہ جان بچا کر لے آیا۔ یا پانچواں یہ کہ اور سب لوگ تو چلے گئے (طاقت، آرام، خوراک، نیند) لیکن جان نہ گئی۔ غرض کہ خوب تہ دار شعر ہے۔

یہ مضمون کہ دنیا زندگی کے ساتھ لگی ہوئی ہے، میرؔ نے کہاوت کے ساتھ خوب نظم کیا ہے:

میرؔ عمداً بھی کوئی مرتا ہے جان ہے تو جہان ہے پیارے (دیوانِ اوّل)

فراقؔ صاحب کے بے تکلفانہ لہجے کی اوّلین اصل (prototype) بھی میرؔ کے یہاں دیکھیے:

جائے ہے جی نجات کے غم میں ایسی جنت گئی جہنم میں (دیوانِ سوم)

ان دونوں شعروں پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔ فی الحال صرف یہ کہنا تھا کہ فراقؔ صاحب کے یہاں شاید ہی کوئی چیز ایسی ہو جس سے بہتر چیز (اسی نوع کی) میرؔ کے یہاں نہ ہو۔

۲۵۱/۴ اس شعر میں ''فضل الٰہی'' کا فقرہ پورے پورے شعروں پر بھاری ہے۔ اس کا جواب اگر ممکن ہے تو صرف مصرع ثانی کے ''دل کو لگا ہوں'' میں ممکن ہے۔ ''فضل الٰہی'' میں کارکنان قضا وقدر کے انتظام پر طنز بھی ہے اور دور سے کہیں تشکر کی بھی جھلک ہے کہ خدا کے فضل کے بغیر ایسا کارنامہ ممکن نہ تھا۔ اس شخص کی بدنصیبی بھی کس غضب کی ہوگی جس کے لیے فضل الٰہی چاک سینہ کی شکل میں نمودار ہو! اور اضطرار ومجبوری کس غضب کی ہے کہ اس بات کا احساس ہے کہ جان کا زیاں کر

رہے ہیں لیکن اس زیاں کو روک نہیں سکتے۔ دوسرے مصرعے میں ''وقت دعا'' بھی بہت خوب ہے۔ یہ بات واضح نہیں کی کہ دعا کس بات کے لیے ہے؟ کیا اس بات کی دعا درکار ہے کہ متکلم اب بھی سنبھل جاے اور جان کا زیاں کرنے سے باز رہے؟ یا اس بات کی دعا درکار ہے کہ جس طرح فضل الٰہی کے ذریعہ سینہ چاک چاک کیا، اُسی طرح فضلِ باری شاملِ حال ہوتا کہ دل بھی پارہ پارہ کر سکیں؟ یا اس بات کی دعا کرنا مقصود ہے کہ جب متکلم کا کام تمام ہونے ہی والا ہے۔ اب اس کے حق میں مغفرت چاہی جاے؟ ایہام نے عجب تناؤ پیدا کر دیا ہے۔

''دل کو لگا ہوں'' میں جنون کی شدت، ذہن کا ارتکاز، ایک طرح کی بے دماغ (mindless) قوت اور خود کو تباہ کرنے کی دھن کا ایسا زبردست اظہار ہے کہ رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں، ایسا شعر اچھے اچھوں سے بھی برسوں میں ہوتا ہے۔ قائمؔ نے اس سے ملتا جلتا مضمون باندھ لیا ہے، لیکن ان کے یہاں وہ وحشیانہ محویت اور طنز نہیں ہے۔ اپنی حد تک قائمؔ کا شعر، خاص کر مصرع ثانی بہت ہی خوب ہے:

گریباں کی تو قائمؔ مدتوں دھجیں اڑائی ہیں   یہ خاطر جمع اس دن ہووے جب سینے کو ہم چیریں

اس مضمون کو قائمؔ نے ایک بار اور کہا، لیکن یہاں وہ بات بھی نہ آئی جو گذشتہ شعر میں ہے:

تنگ گریباں آج پھٹ کر دھجیں ہوئے تو پھیر   چاک پر سینے کے قائمؔ آج پیش دستی کیجیے

(۲۵۲) (۲۹۶)

راضی ہوں گو کہ بعد از صد سال و ماہ دیکھوں   اکثر نہیں تو تجھ کو مَیں گاہ گاہ دیکھوں

دیکھوں تو چاند اب کا گذرے ہے مجھ پہ کیسا   دل ہے کہ تیرے منھ پر بے مہر ماہ دیکھوں   چاند=مہینہ

ہوں مَیں نگاہِ بسمل گو اک مژہ تھی فرصت   تا میر روے قاتل تا قتل گاہ دیکھوں

۲۵۲/۱ کیفیت کا عمدہ شعر ہے، لیکن اس میں بھی میرؔ نے معنوی نکتہ رکھ دیا ہے۔ سیکڑوں ماہ و سال کے بعد یا سیکڑوں ماہ و سال کے وقفے سے معشوق کو دیکھنے کا مطلب یہ ہوا کہ متکلم اور معشوق دونوں کی عمریں نہایت دراز ہوں گی، اور اس طویل مدت کے گذرنے کے باوجود نہ متکلم کا شوق کم ہوگا اور نہ معشوق کا حُسن کم ہوگا۔ مومنؔ نے گاہ گاہ دیکھنے کا مضمون اپنے رنگ میں خوب باندھا ہے:

تھا مقدر میں ان سے کم ملنا   کیوں ملاقات گاہ گاہ نہ کی

مومنؔ کا نکتہ پرانے لوگوں کے اُس خیال پر مبنی ہے کہ انسان کی تقدیر میں خوشی یا غم کی ایک مقدار مقرر ہوتی ہے۔ اگر ساری خوشی عمر کے ایک ہی حصے میں میسر آ گئی تو باقی زندگی غم میں گذرے گی۔ اسی طرح مومنؔ کے متکلم کی تقدیر میں معشوق سے ملاقات کی کل مدت بہت ذرا سی تھی۔ متکلم نے یہ تھوڑی سی مدت ایک ہی بار کی ملاقات میں صرف کر لی۔ اگر اس تھوڑی سی مدت کو کئی چھوٹے چھوٹے مواقع میں تقسیم کر لیتے تو بار بار ملاقات کی مسرت حاصل ہوتی۔ بلا سے مجموعی مدت اُتنی ہی رہتی جتنی مقدر میں تھی، لیکن معشوق کا منھ تو بار بار دیکھنے کو ملتا۔

مومن کے یہاں معنی اور مضمون دونوں خوب ہیں۔ لیکن میر نے "راضی ہوں" کہ کر عشق کے معاملے کو مجبوری کا سودا اس خوب صورتی سے بتایا ہے کہ باید و شاید۔ پھر دوسرے مصرعے میں زبردست معنی خیز فقرہ "اکثر نہیں" رکھ کر بات اور بھی دُور پہنچا دی ہے، کہ بہترین حالات میں بھی معشوق سے وصل کی توقع نہیں تھی، بہت سے بہت یہ ممکن تھا کہ اکثر اس کا منھ دیکھ لیتے۔ اب حالات، یا تقدیر، یا خود معشوق، اس پر بھی راضی نہیں۔ لہٰذا گاہ گاہ ہی دیکھنے پر اکتفا کرنے کو تیار ہیں، چاہے یہ گاہ گاہ دیکھنا بھی صد ہا برس میں ایک بار ہو۔ بہت عمدہ شعر کہا ہے۔

اس مضمون کا مخالف پہلو غالب نے اپنے رنگ میں خوب لکھا ہے :

گیرم امروز دہی کام دل آں حسن کجا　　اجر ناکامی سی سالۂ ما گشت تلف

(مانا کہ تم آج کے دن میرے دل کی مراد پوری کرنے کو تیار ہو، لیکن اب وہ حُسن کہاں؟ حُسن ہی تو ہمارے صبر اور ناکامی کا اجر تھا۔ تم نے ملنے میں اتنی دیر کردی کہ ہماری تیس برس محرومی اور ناکامی کا اجر (یعنی تمھارا حسن) تو برباد ہی ہو چکا۔)

غالب کے یہاں کسی کھیلے کھائے ہوئے (hard bitten) مرد ہوس پیشہ کی سی کلبیت ہے، میر کے لہجے میں سپردگی ہے اور راضی بہ رضائے محبوب اور راضی بہ رضائے الٰہی ہونے کا انداز۔

۲۵۲/۲ چاند، ماہ، مہینہ کی رعایت کے لیے ملاحظہ ہو ۱۰۳/۲۔ شعر زیر بحث میں کئی طرح کے لطف ہیں۔ پہلے مصرعے میں اندرونی قافیہ ہے (اب کا، کیسا) دوسرے مصرعے میں "پُر" اور "بے مہر" کا توازن خوب ہے۔ "مہر" اور "ماہ" میں ضلع کا لطف تو ظاہر ہے۔ "چاند" اور "ماہ" میں ایہام ہے۔ مزید لطف یہ ہے کہ "چاند" بہ معنی "مہینہ" ہے، جس کے لیے عام طور پر "ماہ" کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ اور "ماہ" بہ معنی "چاند" ہے، جو "ماہ" سے زیادہ مانوس اور رائج لفظ ہے۔ "دیکھوں" اور "چاند" میں ضلع کا لطف ہے۔ "دل" اور "منھ" میں معنوی رعایت ہے۔ "دل" اور "مہر" (بہ معنی محبت) میں بھی معنوی رعایت ہے۔ "مہر" (بہ معنی سورج) اور "ماہ" اور "منھ" میں ضلع کا لطف ہے، کیوں کہ معشوق کے منھ کو مہر اور ماہ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ غرض کہ شعر کیا ہے، رعایتوں کا گنجینہ ہے۔

اب اس بات پر غور کیجیے کہ معشوق کے منھ پر چاند دیکھنے سے کیا مراد ہے؟ ایک معنی تو یہی ہیں کہ معشوق کی موجودگی میں، اُس کے سامنے، نیا چاند دیکھنے کا موقع آئے، یعنی ہمارا اور معشوق کا ساتھ ہو۔ اس میں تہذیبی نکتہ یہ ہے کہ لوگ اپنے خاص عزیزوں کے ساتھ مل کر چاند دیکھتے ہیں۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ میں تیرے منھ پر چاند چمکتا ہوا دیکھوں۔ ماتھے کے جھومر کو بھی چاند کہتے ہیں، جیسا کہ ذوق کے شعر میں ہے :

جھومر کا نظر سر پہ ترے اب تو پڑا چاند　　لا بوسہ چڑھے چاند کا وعدہ تھا چڑھا چاند

لہٰذا معشوق کے منھ پر چاند چمکتا ہوا دیکھنے کے معنی یہ ہوئے کہ معشوق کے ماتھے پر جھومر دیکھیں، یا اسے مسکراتا ہوا دیکھیں، جس سے اُس کا چہرہ چاند کی طرح روشن نظر آئے۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ بعض مہینوں (مثلاً صفر) کا چاند دیکھ کر آئینہ دیکھنا مبارک سمجھا جاتا ہے۔ لہٰذا چاند دیکھ کر معشوق کا چہرہ (جو آئینے کی طرح ہے) دیکھا جائے۔ چوتھے معنی یہ ہیں کہ

نیا چاند دیکھ کر کسی محبوب کی صورت دیکھتے ہیں۔ لہٰذا اس بار جب میں چاند دیکھوں تو اس کے بعد تجھ تک رسائی ہو اور میں تیرا منھ دیکھوں۔ معنی کی یہ کثرت اس لیے پیدا ہوئی ہے کہ "منھ پر" کو محاوراتی معنی میں بھی استعمال کیا ہے۔ ("سامنے") اور لغوی معنی میں بھی (چہرے کے اوپر۔)

۲۵۲/۳ بعض لوگوں نے "نگاہ بسمل" پڑھا ہے، یعنی "نگاہ" اور "بسمل" کے درمیان کسرۂ ظاہر سمجھا ہے۔ لیکن اس طرح معنی کچھ نہیں نکلتے۔ اسے "نگاہ بسمل" بے اضافت پڑھنا چاہیے، یعنی یہ اضافت مقلوبی ہے، بہ معنی "نگاہ کا بسمل"۔

اب معنی پر غور کیجیے۔ بالکل نیا مضمون ہے۔ یہاں تک تو عام بات ہے کہ میں ایک نگاہ میں مقتول ہوا۔ اب اس مضمون کو بڑھا کر کہتے ہیں کہ بس ایک پلک جھپکنے بھر کی فرصت ملی تھی۔ اتنا ہی ممکن ہو سکا کہ یا میں قاتل کا چہرہ دیکھ لیتا، یا پھر قتل گاہ کے منظر سے لطف اندوز ہو سکتا۔ دونوں باتیں نہ ہو سکیں۔ مضمون آفرینی اور کیفیت کا غیر معمولی امتزاج ہے۔ اس سے ملتا جلتا، لیکن کم زور شعر دیوان چہارم میں کہا ہے :

قربانی اس کی ٹھہری پر یہ طرح نہ چھوڑی   تکتے ہو میر اودھر تلوار کے تلے تم

شعر زیر بحث کے مقابلے میں غالب کا شعر لفاظی معلوم ہوتا ہے :

مرتے مرتے دیکھنے کی آرزو رہ جائے گی   وائے ناکامی کہ اس کافر کا خنجر تیز ہے

(۲۵۳) (۲۹۷)

مشہور ہیں دنوں کی مرے بے قراریاں   جاتی ہیں لامکاں کو دل شب کی زاریاں   دل شب=آدھی رات

چہرے پہ جیسے زخم ہے ناخن کا ہر خراش   اب دیدنی ہوئی ہیں مری دست کاریاں

۱۰ اے کشتے کی اس کے خاک بھرے جسم زار پر   خالی نہیں ہیں لطف سے لوہو کی دھاریاں

پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان ریختوں کو لوگ   مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں

۲۵۳/۱ "دل شب" بہ معنی "آدھی رات" اس قدر بدیع ہے کہ "آصفیہ"، "پلیٹس" اور "نور اللغات" تینوں اس سے خالی ہیں۔ جعفر علی خاں اثر بھی "فرہنگ اثر" میں اس کو نظر انداز کر گئے ہیں۔ فرید احمد برکاتی نے اپنی فرہنگ میں البتہ اسے درج کیا ہے، اور معنی بھی درست لکھے ہیں۔ میر نے اس محاورے کو کم سے کم چار جگہ استعمال کیا ہے، ایک تو خود شعر زیر بحث میں، اور بقیہ تین مثالیں حسب ذیل ہیں :

کریں ہیں حادثے ہر روز وار آخر تو   سنان آہ دل شب کے ہم بھی پار کریں   (دیوان اول)

رونے سے دل شب کے تر میر کے کپڑے ہیں   پر قدر نہیں اس کو اس جامہ آبی کی   (دیوان سوم)

فریاد سے کیا لوگ ہیں دن کو ہی عجب میں   رہتی ہے خلش نالوں سے میرے دل شب میں   (دیوان پنجم)

غالب نے بھی ایک جگہ "دل شب" استعمال کیا ہے :

بسکہ سودائے خیال زلف وحشت ناک ہے   تا دل شب آبنوسی شانہ آسا چاک ہے

غالب کے شعر میں بہت سی خوبیاں ہیں، لیکن "دل شب" کے محاوراتی معنی کا لطف نہیں ہے۔ حق یہ ہے کہ اس محاورے کو لغوی معنی میں بھی جس طرح میر نے اپنے بعض اشعار میں استعمال کیا ہے، اس کی مثال فارسی میں بھی نہیں ملتی۔ "بہار عجم" میں "دل شب" کی سند میں صائب کے دو شعر درج ہیں، لیکن کسی میں وہ بات نہیں جو میر کے شعروں میں ہے۔ چناں چہ صائب کا شعر ہے:

گر بہ بیداری غرور حسن مانع می شود   می تواں دل ہائے شب آمد بہ خواب عاشقاں

(اگر غرور حسن اس بات میں مانع ہے کہ بیداری کی حالت میں تم ملنے آؤ تو عاشقوں کی نیند (خواب) میں تو آدھی رات کو آنا ممکن ہے۔)

شعر زیر بحث میں میر نے "دل شب" کے محاوراتی معنی آگے رکھے ہیں اور محاورے کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارۂ معکوس کی شکل نہیں پیدا کی ہے، لیکن یہ مضمون خوب ہے کہ آدھی رات کو میرے رونے کی آواز لامکان تک جاتی ہے۔ لطف کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اگر چہ دن کی بے قراریاں مشہور ہیں اور آدھی رات کے گریہ کی آواز لامکاں تک جاتی ہے، لیکن معشوق متوجہ نہیں ہوتا۔ ممکن ہے رونے کی آواز اگر لامکاں میں جا کر گم نہ ہو جاتی اور مکاں (دنیا) میں گونجتی، تو معشوق بھی متاثر ہوتا۔

$\frac{۲۵۳}{۲}$ چہرے کی خراشوں کو "دست کاری" سے تعبیر کرنا اعجاز ہے۔ یہاں بھی وہی بات ہے کہ محاورے میں "دست کاری" کے معنی ہیں "ہاتھ کی کاری گری" یعنی (craft)، یہاں اس کو لغوی معنی (ہاتھ کا کام) میں استعمال کر کے اور محاوراتی معنی کو معطل نہ کر کے استعارۂ معکوس کی کیفیت پیدا کر دی۔ پھر خراشوں سے بھرے چہرے کو اپنی دست کاری کا کمال بتانا انتہائی دلیری کا مضمون ہے۔ خود ترحمی کا شائبہ تک نہیں، اور دردناک منظر پیش کر دیا، متکلم کو اپنے جنون پر غرور اور اپنی تباہ کن خصلت پر طمانیت ہے، کہ میں جو کر رہا ہوں، ٹھیک کر رہا ہوں۔

معنی کا ایک پہلو اور بھی ہے۔ "بہار عجم" میں "دست کار" کے ایک معنی "اُستاد ہنر مند" بھی درج ہیں، اور "دست کاری" کے معنی فارسی میں "تزئین، کسی کام کو بہ غور و فکر انجام دینا" بھی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنی بھی شعر زیر بحث میں مناسب ہیں۔ اب "دیدنی" کا لفظ اور زیادہ معنی خیز ہو گیا، کہ میں نے اپنے چہرے کی تزئین میں جو ہنر مندی صرف کی ہے وہ دیکھنے کے لائق ہے۔ ملاحظہ ہو $\frac{۸۳}{۴}$۔ "چہرے" اور "دیدنی" میں ضلع کا لطف ہے۔

$\frac{۲۵۳}{۳}$ یہ شعر بھی گذشتہ شعر کی طرح کا ہے، اور حق یہ ہے کہ اگر چہ اس میں معنی کی اس قدر کثرت نہیں ہے، لیکن مضمون کی ندرت اور انداز بیان میں کم بیانی (understatement) نے اس کو گذشتہ شعر سے بڑھا دیا ہے۔ یہاں بھی دردناک مضمون ہے، اور "جسم زار" کہہ کر یہ بات واضح بھی کر دی ہے، لیکن پورے شعر میں وہی خاص میر والی تمکنت اور اپنے کیے پر طمانیت ہے۔ ایسے جسم زار کو، جو خاک سے بھرا ہوا ہو، اور جس پر خون کی دھاریاں ہوں، اسے صرف یوں بیان کرنا کہ خون کی دھاریاں لطف سے خالی نہیں ہیں، یہ بھی نہ کہنا کہ ان میں بڑا لطف اور بانک پن ہے، بانک پن اور غرور شہادت اور غرور بے وطنی و خاک بسری کی معراج ہے۔ پھر طرہ یہ کہ مضمون کو واحد متکلم کی زبان سے

نہیں بیان کیا ہے، بل کہ واحد غائب کا التزام کیا، تا کہ فاصلہ اور بڑھ جائے، اور خود ترحمی کا شائبہ تک نہ رہے۔ پھر معشوق کی تعریف الگ کر دی، کہ جس کے کشتے میں یہ شان ہے وہ خود کس غضب کی پھبن اور بانکپن رکھتا ہوگا۔ لفظ ''جسم'' سے عریانی کا بھی اشارہ کر دیا، کہ بدن پر پیراہن نہیں ہے، خاک ہی پیراہن ہے اور خون کی دھاریاں اس پر رنگین دھاریوں کا کام کر رہی ہیں۔ ایسے انداز کو کنایاتی کہتے ہیں۔

یگانہ نے میر کا مضمون براہ راست اٹھایا ہے:

دیکھو تو اپنے وحشیوں کی جامہ زیبیاں
اللہ رے حسن پیرہن تار تار کا

لیکن وہ ''خالی نہیں ہیں لطف سے'' کا جواب نہ پیدا کر سکے، اور اصل نقل کا فرق صاف نمایاں ہو گیا۔ ممکن ہے خود میر کو یہ مضمون ملا کمال دہلوی کے اس شعر سے ملا ہو:

مارا ز خاک کویت پیراہنست برتن
آں ہم ز اشک حسرت صد چاک تا بہ دامن

(تیری گلی کی خاک کی وجہ سے ہمارے تن پر لباس تو ہے، لیکن اشک حسرت کے باعث وہ تا بہ دامن سو جگہ چاک ہے۔)

اس میں شک نہیں کہ ملا کمال نے زبردست شعر کہا ہے، لیکن میر کی سی تقلیل بیانی (understatement) اور اپنے جنون اور مقتولیت پر طنطنہ کہاں؟ میر کے یہاں بانک پن ہے، ملا کمال کے یہاں انفعال اور رنجوری۔

۲۵۳/۴ اس شعر کے جواب میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ:

کس نے سن شعر میر یہ نہ کہا
کہیو پھر ہائے کیا کہا صاحب (دیوان دوم)

ملحوظ رہے کہ ''باتیں'' بہ معنی ''کلام'' بھی ہے اور بہ معنی ''کام'' بھی۔ معنی کا پہلو میر نے یہاں بھی نہ چھوڑا۔

گلیوں میں اشعار پڑھتے ہوئے لوگوں کا ذکر تہذیبی حقیقت بھی ہے اور تعلی بھی خدا کا شکر ہے کہ ہمارے زمانے تک یہ رسم باقی ہے کہ لوگ گفت گو کے دوران بے تکلف شعر پڑھ دیتے ہیں۔ اگر چہ وہ پہلے والی بات نہیں کہ لوگ گلی کوچوں میں شعر پڑھتے ہوئے گذریں، یا جمع ہو کر شعر سنیں سنائیں، لیکن ابھی شعر کی قدر ہمارے معاشرے میں باقی ہے۔ بے تکلف شعر خوانی دراصل اُس تہذیب میں زیادہ پھلتی پھولتی ہے جہاں لکھے ہوئے لفظ کے مقابلے میں بولا ہوا لفظ زیادہ مقبول ہو۔ ایسی تہذیبیں اب کم ہوتی جا رہی ہیں کیوں کہ لکھنے، اور چھپنے چھپانے کا رواج بڑھ رہا ہے۔ میر کا پہلا مصرع ایک پوری تہذیب کا مرقع ہے۔ ملحوظ رہے کہ میر نے جگہ جگہ اس بات کا ذکر کیا ہے کہ لوگ جگہ جگہ میرے شعر پڑھتے پھرتے ہیں۔ محمد حسین آزاد نے لکھا ہے کہ ناسخ کی غزل جب دہلی آتی تھی تو ذوق اُس پر فوراً فکر سخن کرتے تھے۔ اس میں بھی وہی نکتہ ہے کہ لوگ جب لکھنؤ (الہ آباد، کان پور، ناسخ اس وقت جہاں بھی ہوتے ہوں) سے آتے تھے تو ناسخ کے شعر سوغات کے طور پر لاتے تھے۔

(۲۹۹) (۲۵۴)

درد و اندوہ میں ٹھہرا جو رہا میں ہی ہوں
رنگ رو جس کے کبھو منھ نہ چڑھا میں ہی ہوں

اپنے کوچے میں فغاں جس کی سنو ہو ہر رات وہ جگر سوختہ و سینہ جلا میں ہی ہوں

۱۵۷ لطف آنے کا ہے کیا بس نہیں اب تاب جفا اتنا عالم ہے بھرا جاؤ نہ کیا میں ہی ہوں

کاسۂ سر کو لیے مانگتا دیدار پھرے میرؔ وہ جان سے بیزار گدا میں ہی ہوں

۲۵۴/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس میں "رنگ رو" اور "منھ نہ چڑھا" کی رعایت کے سوا کچھ نہیں۔ ٹھہرا رہا بہ معنی ثابت قدم رہا، مقابل رہا۔ یہ محاورہ پہلے بھی گذر چکا ہے۔ ملاحظہ ہو ۸۳/۹۔

۲۵۴/۲ یہ شعر "جگر سوختہ و سینہ جلا" کی بے باک تازگی کے باعث اپنی مثال بن گیا ہے، معنی کا بھی التزام خوب ہے۔ شعر میں ایک صورت حال بیان ہوئی ہے، لیکن اس میں کئی معنی ممکن ہیں۔ (۱) اب تک تو عاشق صرف آہ و فغاں کرتا تھا، معشوق کے سامنے نہ آیا تھا۔ آج سامنا ہوا ہے، یا سامنا کرنے کی ہمت ہوئی ہے، تو کہتا ہے کہ تم اپنے کوچے میں جس شخص کا نالہ و فریاد سنتے ہو وہ میں ہی ہوں۔ (۲) لاعلمی کے باعث، یا تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہوئے، معشوق متکلم کا پتہ نشان پوچھتا ہے۔ متکلم اس شعر کے ذریعہ جواب دیتا ہے۔ (۳) جگر سوختہ اور سینہ جلا وہ القاب ہیں جو معشوق نے غائبانہ متکلم کی فغاں سُن کر دیے ہیں۔ اب متکلم معشوق کے سامنے آتا ہے اور کہتا ہے کہ جس کو تم جگر سوختہ، سینہ جلا کہتے ہو اور جس کی ہر شب فغاں سُن کر تم نے اُسے یہ لقب دیا ہے، وہ مَیں ہی ہوں۔ (۴) ایک مفہوم یہ بھی ممکن ہے کہ معشوق کی گلی میں اور لوگ (رقیب) تو خوش و خرم رہتے ہیں، میں ہی ایک محروم کرم اور مشغول فغاں ہوتا ہوں۔

شعر زیر بحث سے ملتے ہوئے مضمون کو قائمؔ چاند پوری جس خوب صورتی سے باندھ گئے ہیں اس کے سامنے میرؔ کا شعر پھیکا معلوم ہوتا ہے:

اب بھی کوچوں میں کہیں شور و فغاں سنتے ہو دم قدم سے تھی ہمارے ہی جنوں کی رونق

میرؔ کے یہاں معنی کی کثرت ہے، لیکن قائمؔ کی سی شور انگیزی نہیں۔ قائمؔ کا مضمون میرؔ نے بڑھاپے میں براہ راست اختیار کیا:

شور ہنگام سحر کا مہر ہے مدت سے یاں اٹھ گئے ہیں جب سے ہم سُونا پڑا ہے باغ سب (دیوان چہارم)

حق یہ ہے کہ "مہر ہے" بہ معنی "موقوف ہے" کی تازگی کے باوجود میرؔ کا شعر قائمؔ سے بہت کم تر ہی رہتا ہے۔

۲۵۴/۳ اس شعر میں عاشق کے ناز کا بیان خوب ہے کہ اتنی دیر میں آؤ گے تو آنے کا لطف کیا رہے گا؟ اور جفا اُٹھانے کے لیے سارا عالم ہے، ایک مجھ ہی پر یہ توجہ کیوں؟ "اتنا عالم ہے بھرا" میں اس بات کا کنایہ بھی ہے کہ معشوق کے عاشقوں کی کمی نہیں۔ "آنے" اور "جاؤ" کا ضلع اور "جاؤ نہ" کی بے ساختگی بھی خوب ہیں۔

۲۵۴/۴ کاسۂ گدائی کا مضمون عام ہے۔ غالبؔ نے اپنی مخصوص معنی آفرینی اور استعاراتی پیچیدگی سے کام لیتے ہوئے خوب شعر کہا ہے:

زکوٰۃ حُسن دے اے جلوہ بینش کہ مہر آسا چراغ خانۂ درویش ہو کاسہ گدائی کا

اس مضمون پر اس سے بہتر شعر ملنا مشکل ہے۔ لیکن غالبؔ نے "کاسۂ سر" اور "جان سے بیزار گدا" کو ہاتھ

نہیں لگایا۔ آتش اور ناسخ نے اپنی اپنی کوشش ضرور کی ہے، لیکن میر کی سی شدت اور جان سے بیزاری کا مضمون ان کے بھی ہاتھ نہ لگے:

آنکھیں نہیں ہیں چہرے پہ تیرے فقیر کے ۔۔۔ دو ٹھیکرے ہیں بھیک کے دیدار کے لیے (آتش)

ہر گلی میں ہیں سائل دیدار ۔۔۔ آنکھ یاں کاسۂ گدائی ہے

قتل جرم ے کشی پر ہو کے ساقی بہرے ۔۔۔ ہم لیے پھرتے ہیں اپنا کاسۂ سر ہاتھ میں (ناسخ)

آنکھوں کو بھیک کا ٹھیکرا کہنا تشبیہ کا حق ادا نہیں کرتا۔ بھونڈے پن کے علاوہ وجہ شبہ بھی کم زور ہے۔ بیؤر دو ٹھیکروں کا جواز بھی نہیں فراہم کیا۔ ناسخ نے مضمون کو بہ خوبی نبھایا ہے، کیوں کہ کاسۂ گدائی اور آنکھ میں مشابہت اور مناسبت ہے، لیکن ان کا پہلا مصرع پوری طرح کارگر نہیں شعر بہ مشکل ہی تکرار کے عیب سے بچ سکا ہے۔ ناسخ کے دوسرے شعر میں ساقی سے تخاطب غیر ضروری ہے اور قتل ہونے کے بعد کاسۂ سر ہاتھ میں لیے پھرنے کی کوئی دلیل بھی نہیں دی۔

اب میر کو دیکھیے۔ ردیف یہاں بے حد کارگر ہے، کیوں کہ پہلے مصرعے میں ایک غیر معمولی کام کا ذکر ہے۔ ''کاسۂ سر'' سے مراد اگر واقعی کاسۂ سر ہوتی، جیسا کہ ناسخ کے شعر میں ہے، تو کوئی بات نہ بنتی، اس لیے اگلے مصرعے میں جان سے بیزار کہا۔ اب مراد یہ ہوئی کہ سر ہتھیلی پر لیے پھرتے ہیں، یعنی ہر وقت سر کٹانے اور جان ہارنے کو تیار پھرتے ہیں۔ دیدار طلب کریں گے تو سر کٹے گا ہی۔ اس لیے سر ہتھیلی پر ہے کہ جب چاہو کاٹ لو، لیکن جلوہ دکھا دو۔

ناسخ کے پہلے شعر کے سامنے میر کا حسب ذیل شعر رکھیے تو بات کھل جاتی ہے کہ ناسخ کا پہلا مصرع تقریباً بے کار کیوں ہے:

کاسۂ چشم لے کے جوں نرگس ۔۔۔ ہم نے دیدار کی گدائی کی (دیوانِ اوّل)

میر کے مصرع اولی میں ''جوں نرگس'' کی تشبیہ معنی سے بھر پور ہے، اور مصرعے میں مزید مضمون بھی آ گیا ہے۔ ناسخ کے مصرعے میں کوئی مزید مضمون نہیں۔ حق ہے جائے اُستاد خالیست۔

شاہ نصیر البتہ مضمون بدل کر بات نبھا لے گئے ہیں:

بے تصور یار کے یوں چشم لگتی ہے نصیر ۔۔۔ کاسۂ خالی ہو جیسے مردم سائل کے ہات

(۲۵۵) (۳۰۲)

جن کے لیے اپنے تو یوں جان نکلتے ہیں ۔۔۔ اس راہ میں وے جیسے انجان نکلتے ہیں

کیا تیر ستم اس کے سینے میں بھی ٹوٹے تھے ۔۔۔ جس زخم کو چیروں ہوں پیکان نکلتے ہیں

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں ۔۔۔ تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

۲۵۵/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں۔ ''جان'' اور ''انجان'' کی طرح کے قافیے کے لیے دیکھیے نمبر ۲۴۹ اور نمبر ۲۵۱، لیکن یہاں یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ مصرع اوّل میں ''جان'' کے معنی ہیں ''روح'' اور مصرع دوم میں ''جان'' بہ معنی ''جاننے والا''

ہے، لہٰذا دونوں لفظوں کی صورت ایک ہوتے ہوئے بھی قافیہ درست ہے کیوں کہ معنی ایک نہیں ہیں۔ ایطا کی تعریف یہ ہے کہ جہاں قافیہ لفظاً اور معناً'' مکرر ہو۔ یہاں وہ صورت حال نہیں لہٰذا ایطا کا عیب بھی نہیں۔ ایک خفیف سا لطف '' جان نکلنا'' (= جان جانا) اور مصرع ثانی کے ''نکلنا'' (= باہر آنا) کے ضلع میں ہے۔ ''جان'' میر کے زمانے میں مذکر بھی تھا۔

۲۵۵/۲ اس مضمون کو غالب نے زمانۂ نوجوانی کے ایک شعر میں خوب باندھا ہے :

کچھ کھٹکتا تھا مرے سینے میں لیکن آخر جس کو دل کہتے تھے سو تیر کا پیکاں نکلا

غالب کا شعر نازک خیالی کی عمدہ مثال ہے، لیکن میر کے یہاں بھی مصرع اولیٰ میں انشائیہ انداز بیان کے باعث کثرت معنی پیدا ہوگئی ہے۔ (۱) تحسین کے لہجے میں کہتا ہے کہ اس کے تیر ستم سینے میں کس گہرائی سے پیوست تھے! (۲) استعجاب کے لہجے میں کہا ہے کہ کیا میرے سینے میں بھی اس کے تیر ٹوٹے تھے؟ (۳) اس میں یہ کنایہ بھی ہے کہ جب زخم کھائے تھے اُس وقت اتنی محویت تھی کہ معلوم بھی نہ ہوا کہ سینے پر زخم لگ رہے ہیں اور تیر ٹوٹ ٹوٹ کر سینے میں پیوست ہوئے جا رہے ہیں۔

اس زمین میں سودا کی بھی غزل ہے، لیکن اُن کا کوئی شعر غیر معمولی نہیں۔ ''پیکان'' والے قافیے کو انھوں نے البتہ اس رنگ سے باندھا ہے کہ ناسخ کی خیال بندی کی پیش آمد معلوم ہوتی ہے :

تجھ تیر نگہ کے ہے کشتوں کا جہاں مدفن سبزے کی جگہ واں سے پیکان نکلتے ہیں

ان دونوں شعروں کے ذریعہ میر و سودا کا فرق بھی معلوم ہو جاتا ہے۔ میر سوز کو بھی سُن لیجیے، اور غور کیجیے کہ میر نے ان کے بارے میں ہنڈ کلیا والا فقرہ شاید اسی لیے کہا ہوگا :

چھری لے کے مِن بعد سینے کو چیرا تو دل کی جگہ خشک پیکان نکلا

۲۵۵/۳ کچھ عجب نہیں کہ غالب نے ''آدمی'' اور ''انسان'' کا فرق میر کے یہاں سے حاصل کیا ہو :

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

میر نے اس مضمون کو دوبارہ کہا ہے :

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

مت سہل ہمیں سمجھو پہنچے تھے بہم تب ہم برسوں تئیں گردوں نے جب خاک کو چھانا تھا (دیوانِ سوم)

شعر زیر بحث میں ''انسان'' کا مضمون مزید ہے، اور بالکنایہ خود کو ''انسان'' کہہ کر درجہ انسانیت پر فائز کیا ہے۔ گردوں کا خاک چھانتا خوب ہے، لیکن ''فلک'' کی مناسبت سے ''پھرنا'' بہت ہی خوب ہے۔ ''پھرنا'' کے تین معنی ہیں، ''گھومنا'' اور ''گشت کرنا'' اور ''مارا مارا پھرنا۔'' یہ تینوں ہی مناسب ہیں۔ اس طرح محض ایک لفظ کے ذریعہ میر نے معنی آفرینی کا کرشمہ دکھا دیا۔ یہ مضمون بھی عمدہ ہے کہ فلک تو اُوپر گردش کرتا ہے، اور اُس کا اثر نیچے نظر آتا ہے کہ پردۂ خاک سے انسان نمودار ہوتا ہے۔ انسان چوں کہ خاکی ہے، اس لیے ''خاک کا پردہ'' اور بھی مناسب ہے۔

بنیادی طور پر شعر میں کیفیت کی کارفرمائی ہے۔ معنوی پہلو بھی موجود ہیں، لیکن ان کی طرف توجہ فوراً نہیں جاتی۔ مصرع اولیٰ میں ''مت سہل ہمیں جانو'' کا انشائیہ ہی کیفیت سے بھرپور ہے، اور شعر کے بقیہ تمام الفاظ اسی رتبے کے ہیں۔ میر کی حکمت یہ ہے کہ ایسے شعر میں بھی معنی کے سامان رکھ دیتے ہیں جہاں بہ ظاہر معنی کا امکان نہ ہو۔

(۲۵۶) (۳۰۷)

۷۰ ہم آپ ہی کو اپنا مقصود جانتے ہیں اپنے سوائے کس کو موجود جانتے ہیں
عجز و نیاز اپنا اپنی طرف ہے سارا اس مشت خاک کو ہم مسجود جانتے ہیں
صورت پذیر ہم بن ہرگز نہیں وے معنی اہل نظر ہمیں کو معبود جانتے ہیں
عشق ان کی عقل کو ہے جو ماسوا ہمارے ناچیز جانتے ہیں نابود جانتے ہیں
اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے اس رمز کو و لیکن معدود جانتے ہیں

آپ ہی کو=خود کو
عشق ہے=آفریں ہے

۲۵۶/۱ تا ۲۵۶/۵ یہ اشعار مسلسل ہیں اور ان کے مضامین میں جدید انسانیت پرستی یا بشر دوستی (Humanism) اور قدیم تصوف تصوف اس طرح یک جا ہو گئے ہیں کہ ان کو الگ الگ کرنا مشکل ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ یہ اشعار انسان کی عظمت اور نظام کائنات میں اُس کی مرکزیت کا ترانہ ہیں، اور ان میں انسان مجبور و محکوم اور کائنات کی وسعت میں ایک حقیر ذرہ نہیں، بل کہ اُس کا بنیادی اُصول ہے۔ تصوف کی رو سے کائنات میں ایک نظام ہے اور اُس کی نوعیت (Teleological) ہے، یعنی ایک طرف یہ کہ کائنات کے وجود کے لیے ایک علت اولین ہے (جسے خدا کہ کر پکارتے ہیں) اور دوسری طرف انسان، بل کہ کائنات کا ہر ذی وجود، اپنی ہستی کو پہچاننے اور ثابت کرنے کے عمل میں مصروف ہے، یہ سفر اُسی وقت کامیاب ہو سکتا ہے جب انسان، خدا کے وجود کو مانے اور اپنی ہستی کو اس کے وجود کا پرتو سمجھے اور اس بات میں یقین رکھے کہ انسانی مراتب کی کوئی حد نہیں۔ مذہب اسلام اور فلسفۂ تصوف اسلامی میں کوئی فرق نہیں، سوائے اس کے کہ مذہب اسلام کی رو سے انسان کو دنیا میں خدا کی نیابت اس لیے تفویض ہوئی ہے کہ وہ دنیا میں الوہی نظام کو سیاست، معاشرت، معیشت، ہر شعبے میں رائج کر دے۔ مذہب اسلام کی رو سے انسان کا دائرۂ عمل دنیا اور اس کے لوگ ہیں۔ لیکن انسان ہر بات میں خدا کا محکوم ہے۔ تصوف میں سیاسی عمل کی کوئی اہمیت نہیں۔ وہاں کرامت فی اللہ یعنی لوگوں کے دلوں کو بدلنا اہم ہے۔ لہٰذا تصوف انفرادی وجود اور مراتب کو مرکزیت دیتا ہے اور مذہب سماجی وجود اور مراتب کو مرکزیت دیتا ہے۔ عقیدۂ انسانیت پرستی یا بشر دوستی کی رو سے انسان اس مفہوم میں مرکزیت کا حامل ہے کہ خدا کا وجود یا تو ہے نہیں، یا اگر خدا ہے بھی تو وہ انسانی اعمال اور تاریخ میں مداخلت نہیں کرتا۔ خدا نے کائنات بنادی ہے اور اسے انسان کے سپرد کر دیا ہے کہ وہ اسے مسخر کرے۔ یعنی اگر انسانیت پرستی کو لطیف (refine) کیا جائے اور خدا کو صرف علت اولین نہیں بل کہ تمام وجود کا مبدا اور ملجا قرار دیا جائے تو اس میں اور تصوف میں، بہت سی باتیں مشترک نظر آ سکتی ہیں۔

زیر بحث شعر میں جو مضامین بیان ہوئے ہیں ان کے صوفیانہ اسلامی پہلو حضرت شاہ میراں جی خدا نما کے مندرجہ ذیل اشعار میں دیکھیے:

بندہ کہوں تو شرک کتے حق کہوں تو کفر بولو انا برائے خدا کس وضع اچھوں
مجھ کو خدا نما نہ کہہ کر سب کتے ہیں رد کیا میں خدا نما نہ اچھوں خود نما اچھوں

کتے=کہتے
اچھوں=کہوں

لہٰذا اگر بندہ اپنے وجود کا اقرار کرے تو شرک کا مرتکب ہوتا ہے، کیوں کہ اللہ کا کوئی شریک نہیں اور لا موجود الا

اللہ۔ لیکن اگر بندہ اپنے کو خدا کہے تو کافر ٹھہرے، کیوں کہ خدا تمام حدود سے پاک ہے اور بندہ ہر طرح کے حدود اور آلودگیوں میں محصور ہے۔ لہٰذا بندہ نہ خدا ہے اور نہ خود کوئی وجود رکھتا ہے، بل کہ پرتو وجود الٰہی ہے، یعنی خدا نما ہے۔ کیوں کہ اگر وہ خدا نما نہیں تو خود نما ہے، اور خود نمائی شرک ہے۔

حضرت شاہ میراں جی نے بڑی احتیاط سے گفت گو کی ہے، لیکن ابہام کے باعث ان کے کلام میں کچھ پہلو ایسے ہیں جن پر اہلِ ظاہر کو اعتراض ہو سکتا ہے۔ ممکن ہے حضرت میراں جی صاحب کا مدعا بس اتنا ہو جتنا میں نے بیان کیا ہے، لیکن بعض صوفیا پر ایسے احوال گذرے ہیں جب اُنھوں نے خود کو ذات حق میں اس طرح مدغم قرار دیا ہے کہ دونوں کا فرق ناپید ہو گیا ہے۔ چناں چہ فیروز شاہ تغلق کے قرابت دار صوفی شاعر مسعود بک (وفات ۱۳۸۷) کا شعر ہے:

عارف و معروف بہ معنی یکست　　آں کہ خدارا بشنا سد خداست

(جاننے والا اور وہ جو جانا جائے دونوں اصلیت کے اعتبار سے ایک ہیں۔ جو خدا کو پہچانتا ہے خدا ہے۔)

مشہور ہے کہ مسعود بک کو ان خیالات کے باعث موت کے گھاٹ اُتارنا پڑا تھا۔ حضرت شیخ عبدالحق محدث دہلوی نے "اخبار الاخیار" میں مسعود بک کی شہادت کا تو ذکر نہیں کیا ہے، لیکن ان کی مغلوب الحالی کا تذکرہ ضرور کیا ہے۔ اُنھوں نے لکھا ہے کہ کہا جاتا ہے چشتیوں میں سے کسی نے مسعود بک کی طرح اسرار حقیقت کو فاش نہ کیا اور اس درجہ جذب و مستی کا اظہار نہ کیا۔ شیخ عبدالحق نے مسعود بک کی کتاب "مرآۃ العارفین" کے جو اقتباسات نقل کیے ہیں، ان میں یہ عبارت بھی ہے:

> عکس در نظر تحقیق عین شخص است کہ آں را از خود نورے نیست، و جز بداں وجہ ظہوری نہ حرکت نہ سکونت۔ عکس بہ شخص است۔ چنانکہ عکس راتعین و جوداست، ہم چناں عین رابہ عکس مشہور است۔ اگر عکس عین شخص نہ بودے انا الحق و سبحانی بہ چہ وجہ رونمودے؟ (نظر تحقیق میں عکس، عین شخص ہے، کیوں کہ عکس از خود کوئی نور نہیں۔ اور اس وجہ ظہوری کے سوا عکس میں نہ حرکت ہے نہ سکون، عکس، شخص کی وجہ سے ہے، یہاں تک کہ عکس کے وجود کو تعین ہے، اسی طرح، عین بھی عکس کی وجہ سے ظاہر ہوتا ہے۔ اگر عکس، عین شخص نہ ہوتا تو "سبحانی" [حضرت بایزید کا قول] اور "انا الحق" [حضرت منصور کا قول] جیسے دعوے کس طرح رونما ہوتے؟)

یہاں میر درد یاد آتے ہیں:

شخص و عکس اک آئینے میں جلوہ فرما ہو گئے　　ان نے دیکھا اپنے تئیں ہم اس میں پیدا ہو گئے

میر درد نے تھوڑا سا پردہ چھوڑ دیا ہے۔ شاہ میراں جی کی طرح سودا نے بھی بہت احتیاط کی ہے، جیسا کہ آئندہ معلوم ہوگا۔ مسعود بک کا قول تمام حدود احتیاط کو ترک کر گیا ہے، اور میر بھی ان سے کچھ ہی کم ہیں۔

حضرت منصور حلاج کا واقعہ سب کی زبان پر ہے، اس سے کچھ کم مشہور، لیکن معنویت کے لحاظ سے زیادہ اہم حضرت بایزید بسطامی کا معاملہ ہے کہ ان کی زبان پر بھی ایسے کلمے اکثر جاری ہوتے تھے جن پر اہل ظاہر کو کفر کا گمان ہوتا

تھا۔ مولانا روم نے مثنوی (دفتر چہارم) میں ایک واقعہ بڑی تفصیل سے بیان کیا ہے :

با مریداں آں فقیر محتشم بایزید آمد کہ نک یزداں منم
گفت مستانہ عیاں آں ذوفنون لا الٰہ الا انا ہا تعبدون[1]
چوں گذشت آں حال گفتندش صباح تو چنیں گفتی و ایں نبود صلاح
گفت ایں بار از کنم ایں مشغلہ کاردہا درمن زنند آں دم بلہ
حق منزہ از تن و من با تنم چوں چنیں گویم بباید کشتنم

(وہ معزز درویش بایزید مریدوں کے سامنے ایک دن آئے اور بول اُٹھے کہ دیکھو میں خدا ہوں۔ ان ذوفنون بزرگ نے مستی کے عالم میں صاف صاف کہہ ڈالا کہ میرے سوا کوئی معبود نہیں بس خبردار میری عبادت کرو۔ جب ان پر سے وہ حال گذر گیا تو صبح کو مریدوں نے اُن سے کہا کہ آپ نے ایسا ایسا کہا ہے اور یہ اچھی بات نہیں۔ اُنھوں نے کہا کہ اگلی بار مجھ سے ایسا ہو تو بے دھڑک فوراً مجھے چھرے مار دینا۔ اللہ تعالیٰ جسم سے پاک ہے اور میں جسم والا ہوں۔ اگر میں اب ایسا کہوں (کہ میں خدا ہوں) تو مجھے مار ڈالنا۔)

لیکن جب دوبارہ اُن پر عشق کا غلبہ ہوا تو وہ سب باتیں اُنھیں بھول گئیں، عقل تو محض سایہ ہے، اور حق تعالیٰ خورشید، جب حق تعالیٰ (خورشید) ہو تو عقل (سایہ) کہاں ٹھہر سکتی ہے؟ کیا اللہ تعالیٰ کے نور میں یہ طاقت نہیں کہ وہ انسان کو اپنے مادی وجود سے بالکل خالی کردے؟ چناں چہ جب خواجہ بسطامی پر غلبہ عشق ہوا :

عقل را سیل تحیر در ربود زاں قوی ترگفت کاول گفتہ بود
نیست اندر جبہ ام الا خدا چند جوئی بر زمین و بر سما
آں مریداں جملہ دیوانہ شدند کاردہا بر جسم پاکش می زدند

(تحیر کا سیلاب عقل کو بہالے گیا، اور اس بار شیخ نے جو بات کہی وہ پہلے سے بھی زیادہ سخت تھی، اُنھوں نے کہا کہ میرے جبے کے اندر خدا کے سوا کچھ نہیں۔ تم زمین و آسمان میں (خدا کو) کب تک ڈھونڈتے رہو گے؟ بس یہ سُن کر سب مرید گویا دیوانے ہو گئے اور ان کے جسم پاک میں چھرے بھونکنے لگے۔)

مصیبت یہ ہوئی کہ جو مرید جسم شیخ میں چھرا بھونکتا تھا، زخم خود اُسی پر آتا تھا، جس نے خواجہ کے سینے کو نشانہ بنایا، اُسی کا سینہ چاک ہوا۔ جس نے اُن کا گلا کاٹنا چاہا، خود اُسی کا گلا کٹ گیا۔ بس ایک مرید ہوشیار تھا، اُس نے وار تو کیا، مگر ہلکا۔ اس طرح وہ زخمی تو ہوا لیکن جان بچالے گیا۔ جب صبح ہوئی تو اُس نے اقرار کیا :

دیں تن تو گرتن مردم بدے چوں تن مردم زخنجر گم شدے

(اگر آپ کا یہ جسم عام انسانوں کا جسم ہوتا تو انسانوں کے جسم کی طرح خنجر سے فنا ہو جاتا۔)

---

[1] موزونیت کی خاطر مصرع یوں پڑھیں = لاالٰہ الاانا ہا فاعبدون

مولانا روم اس کی توجیہ و تفسیر یوں کرتے ہیں کہ جو بے خود ہوا (یعنی جس نے اپنے ذاتی وجود کو ترک کر دیا) وہ فنا ہو گیا۔ اور جو فنا ہو گیا وہ ہمیشہ کے لیے محفوظ ہو گیا (کیوں کہ فنا اور بقا ایک ہی ہیں۔) اس کی ظاہری صورت فنا ہو گئی، اور صرف دیکھنے والے کا وجود رہ گیا، لہٰذا ایسے شخص پر جو وار کرے گا، گویا اپنے ہی اُوپر وار کرے گا۔

اس بحث کا نتیجہ یہ نکلا کہ انسان اپنے انتہائی مراتب میں دنیاوی وجود کی آلودگی کو ترک کر کے وجود باقی میں ضم ہو جاتا ہے، یعنی درجہ فنا کو پہنچ جانا انسانی وجود کی اعلاترین منزل ہے۔ اس منزل پر پہنچ کر انسان میر کی زبان میں خواجہ بسطامی کے حقائق بیان کر سکتا ہے کہ میرا مقصود کچھ اور نہیں، میری تلاش صرف اس لیے ہے کہ میں خود کو تلاش کر لوں، کیوں کہ میرے علاوہ کوئی موجود نہیں۔ میں ہی مقصود تخلیق ہوں اور میں ہی اصل وجود ہوں۔ انفرادی اعلان کے طور پر دیکھیں، یا پورے عالمِ انسانی کی طرف سے اعلان کے طور پر قرار دیں، میر کا یہ مطلع تصوف اور انسان پرستی دونوں مسالک پر صادق آسکتا ہے۔ دوسرے مصرعے کا انشائیہ انداز عجب حاکمانہ طرز رکھتا ہے۔

دوسرے شعر کے سامنے سودا کا شعر رکھیں تو بات صاف ہو جاتی ہے:

عجز و غرور دونوں اپنی ہی ذات سے ہے ہم عبد سے جدا کب معبود جانتے ہیں

سودا نے انتہائی احتیاط سے کام لیا ہے، تاکہ ان پر کفر کا الزام دُور سے بھی نہ وارد ہو۔ وہ انسان کو بہر حال بندہ قرار دیتے ہیں، لیکن بندے کے واصل بہ حق ہونے کے امکان کو نظر انداز نہیں کرتے۔ میر صاف کہتے ہیں کہ ہماری مشتِ خاک ہی اصل مسجود ہے۔ اگر ہم عجز و الحاح و زاری کرتے ہیں تو وہ بھی اپنی ہی طرف کرتے ہیں، یعنی ہم خدا بھی ہیں اور بندہ بھی۔ بندے کی حیثیت سے ہم عجز و الحاح کرتے ہیں اور خدا کی حیثیت سے اس عجز و زاری کو قبول کرتے ہیں۔

تیسرے شعر میں اس مشہور قول کی طرف اشارہ ہے کہ اللہ نے فرمایا میں ایک مخفی خزانہ تھا، میں نے چاہا کہ ظاہر ہو جاؤں، اس لیے میں نے کائنات کو پیدا کیا۔ لیکن میر اسے اور آگے لے گئے۔ ''معنی'' بہ معنی ''حقیقت'' ہے اور ''صورت'' بہ معنی (Appearance) (ملاحظہ ہو ۲۲۲/۱) حقیقتِ الٰہیہ ظاہر ہی اُس وقت ہو سکتی ہے جب وہ صورت اختیار کرے۔ صورت اگر چہ محض التباس ہے، اور بے وجود ہے، لیکن اس کے بغیر معنی کا وجود ثابت نہیں ہوتا۔ اس لیے اہلِ نظر ہم ہی کو (یعنی انسانوں کو، یا ظاہری کائنات کو) معبود جانتے ہیں۔ ''جانتے ہیں'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) تسلیم کرتے ہیں۔ (۲) یقین و ایمان رکھتے ہیں۔ ''صورت'' اور ''نظر'' میں ضلع کا تعلق ہے۔

چوتھے شعر میں کئی طرح کے امکانات ہیں۔ ممکن ہے کہ یہ شعر طنزیہ ہو، یعنی ان لوگوں پر طنزیہ آفریں کی جا رہی ہو جن کی عقل اتنی محدود ہے کہ وہ ہمارے سوا ہر چیز کو ناچیز اور نابود سمجھتے ہیں۔ وہ یہ بات نہیں سمجھتے کہ وجود تو ہر شے میں ہے۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ تحسین کے لہجے میں کہا ہو کہ جو لوگ ہمارے ماسوا (یعنی وجودِ انسانی کے ماسوا) ہر چیز کو معدوم سمجھتے ہیں وہ لائق آفریں ہیں۔ دوسرے مصرعے میں ''ناچیز'' اور ''نابود'' دو دو لفظ بھی ہو سکتے ہیں۔ یعنی نہ + چیز اور نہ + بود۔ اب معنی یہ ہوئے لوگ ہمارے ماسوا کسی شے کو شے سمجھتے ہیں اور نہ کسی ہستی (= بود) کو ہستی سمجھتے ہیں۔ یہ معنی بھی ہو سکتے ہیں کہ لوگ ہمارے ماسوا کسی اور شے اور کسی اور وجود کو جانتے ہی نہیں۔

پانچویں شعر میں تیسرے شعر کا مضمون ایک اور رنگ سے بیان ہوا ہے، کہ انسان دراصل خدا کا آئینہ ہے۔ یہ حضرت ابن عربی کا مضمون ہے کہ انسان وہ آئینہ ہے جس میں خدا خود کو دیکھتا ہے اور خدا وہ آئینہ ہے جس میں انسان خود کو دیکھتا ہے۔ اس مضمون اور دوسرے شعر میں جو مضمون بیان ہوا ہے، اس پر بھی مولانائے روم کو سنئے (دفتر ششم):

طالب گنجش مبیں خود گنج اوست　　دوست کے باشد بمعنی غیر دوست

سجدہ خود را می کند ہر لحظہ او　　سجدہ پیش آئینہ ست از بہر او

گر بدیدے ز آئینہ او یک پشیز　　بے خیال او نماندے ہیچ چیز

(اس کو تم خزانے کا طالب نہ سمجھو، وہ خود خزانہ ہے۔[یعنی واصل بہ حق کو خزینہ علم الٰہی کا طالب نہ سمجھو، وہ خود خزینہ علم الٰہی ہے۔] اصل حقیقت کے اعتبار سے دوست (چاہنے والا) دوست (چاہا جانے والا) کا غیر کب ہو سکتا ہے؟ وہ تو ہر لحظہ خود کو ہی بندہ کرتا ہے۔ کیوں کہ آئینے کے سامنے سجدہ آئینے کی غرض سے نہیں، بل کہ اس صورت کی وجہ سے کرتے ہیں جو آئینے میں منعکس ہے۔[مطلوب میں چوں کہ طالب کا عکس ہے، جیسا کہ شیخ اکبر نے کہا ہے، اس لیے مطلوب کو سجدہ کرنا گویا طالب کا اپنے آپ کو سجدہ کرنا ہے۔] اگر وہ آئینے میں ایک دمڑی کے برابر اصل حق کو دیکھ لیتا تو وہ پھر اس کے خیال کے سوا (یعنی حقیقت عالیہ کے خیال کے سوا کچھ بھی باقی نہ رہتا۔[اور طالب دعوائے انا اللہ کر بیٹھتا۔] (ترجمہ و شرح بہ حوالہ: قاضی سجاد حسین)۔

لہٰذا طالب اکثر خود کو مطلوب کا عکس، یا مطلوب کو طالب کا عکس سمجھ لیتا ہے۔ یہ مضامین ایسے نہیں ہیں کہ کسی عارف کامل کی رہنمائی کے بغیر ان پر غور کیا جائے۔ ان کو اختیار کرنا تو بڑی بات ہے۔ یہ میر اور مولانا روم ہی جیسے لوگوں کے بس کا معاملہ ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۱۴/۳۔

زیر بحث غزل کی زمین سودا کی غزل کا ذکر اوپر آ چکا ہے۔ قائم کی ایک غزل ہے جس کا مطلع حسب ذیل ہے

گر فخر ہے مجھ سے ہے و گر عار ہے مجھ سے　　ہر جنس کی یاں گرمیِ بازار ہے مجھ سے

قائم کی غزل میر کے برابر کی نہیں ہے، لیکن سودا کی غزل سے بہتر ہے۔ اور اس رتبے کی بہر حال ہے کہ اسے میر کے ساتھ رکھا جائے۔

(۲۵۷)　　(۳۰۹)

۲۵۷ سن گوش دل سے اب تو سمجھ بے خبر کہیں　　مذکور ہو چکا ہے مرا حال ہر کہیں

اب فائدہ سراغ سے بلبل کے باغباں　　اطراف باغ ہوں گے پڑے مشت پر کہیں

تعین جا کو بھول گیا ہوں پہ یہ ہے یاد　ق　کہتا تھا ایک روز یہ اہل نظر کہیں

بیٹھے اگرچہ نقش تر تو بھی دل اٹھا　　کرتا ہے جائے باش کوئی رہ گذر کہیں　نقش بیٹھنا= نقش قائم ہونا

کتنے ہی آئے لے کر سر پر خیال پر ایسے گئے کہ کچھ نہیں ان کا اثر کہیں

اثر=نشان

۲۵۷/۱ مطلع میر کے معیار سے معمولی ہے، لیکن یہ پوری غزل میر کے زمانے میں بہت مقبول ہوئی ہوگی کیوں کہ قائم نے اس کا جواب لکھا ہے:

قائم یہ فیض صحبت سودا ہے ورنہ میں طرحی غزل سے میر کی آتا تھا بر کہیں

(بر آنا = غالب آنا) اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ میر اپنے زمانۂ جوانی ہی میں اس قدر زبردست شاعر مانے جا چکے تھے کہ قائم کو ان کی غزل کا جواب لکھنا پڑے جو کہ کم کا کام معلوم ہوتا تھا۔ میر کے مطلعے میں مصرع اول کی ردیف بڑی خوبی سے صرف ہوئی ہے، اور مصرع ثانی میں قافیہ بھی خوب بندھا ہے۔ چناں چہ قائم اس قافیے کو اتنی صفائی سے نہ باندھ سکے:

عالم میں ہیں اسیر محبت کے ہر کہیں لیکن ستم کسو پہ نہیں اس قدر کہیں

۲۵۷/۲ بلبل کے پروں کا مضمون قائم نے جیسا باندھ دیا ہے، میر وہاں تک نہیں پہنچ سکے ہیں:

مصروف ہے سب یہ بالش صیاد کا ترے بلبل نہ بھر یو خون سے تو بال و پر کہیں

حق یہ ہے کہ قائم کا مضمون نہ صرف نیا ہے، بل کہ اپنی خوف ناکی وجذباتیت سے عاری سپاٹ بیانیہ انداز کے باعث اپنا جواب آپ ہے۔ اس شعر کو پڑھ کر نازی جرمنی کے فوجی افسران یاد آتے ہیں جو اپنے قیدیوں کی کھال کھنچوا کر اس کا فانوس یعنی Lamp Shade بنواتے تھے۔ میر کا شعر اس کے سامنے ہلکا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن میر کے یہاں معنی کی تہیں ہیں جو قائم کے یہاں نہیں ہیں، اور میر کا شعر اس قدر دھوکے باز ہے کہ اس کے نکات بہت غور کے بعد کھلتے ہیں، ورنہ بہ ظاہر شعر میں ایک کیفیت کے سوا کچھ نہیں۔

سب سے پہلے تو یہ غور کیجیے کہ باغبان کو بلبل کی تلاش کیوں ہے؟ ظاہر ہے کہ اس غرض سے کہ بلبل کو اسیر کرے۔ لیکن باغبان نے اس کام میں اتنی دیر کیوں کر دی کہ بلبل جاں بہ حق تسلیم ہوگئی؟ یعنی باغبان اور پہلے کیوں نہ آیا؟ پھر یہ سوال بھی ہے کہ باغبان کا کام تو بلبل کو اسیر کرنا نہیں، یہ کام تو صیاد کا ہے۔ ایسا نہیں کہ بلبل کو اسیر کرنا ایسا کام ہے جو باغبان کرتا ہی نہیں۔ لیکن عام طور پر باغبان کو گل چین اور صیاد کو بلبل شکار فرض کرتے ہیں۔ یہاں باغبان کو صیاد کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ اب اس بات پر غور کیجیے کہ بلبل کی لاش کا ذکر نہیں ہے۔ صرف ایک ''مشت پر'' کا ذکر ہے۔ آخری بات یہ کہ شعر کا متکلم کون ہے؟

ان نکات کی روشنی میں مندرجہ ذیل امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ (۱) بلبل اور باغبان میں رقابت کا رشتہ ہے۔ دونوں کو گل سے محبت ہے۔ اگرچہ دونوں کے مقاصد اور محرکات (motivation) الگ الگ ہو سکتے ہیں۔ یعنی بلبل کو گل سے بے غرض عشق ہے، اور باغبان کی غرض اس سے وابستہ ہے کہ گل کھلے گا تو گلدستہ بناؤں گا، کوئی حسین چیز ترتیب دوں گا۔ (۲) باغبان نہیں چاہتا کہ بلبل باغ میں رہے۔ وہ اُسے ڈھونڈ کر نکال دینا چاہتا ہے۔ (۳) لیکن بلبل کا عشق اتنا صادق تھا کہ وہ سوز عشق کو زیادہ دیر تک برداشت نہ کر سکی۔ جب تک باغبان اُس کی تلاش میں نکلے نکلے وہ اپنی جان، جان آفریں کے سپرد کر چکی تھی۔ (۴) بہار ختم ہوگئی ہے، باغبان چاہتا ہے کہ گل نہیں تو عاشق گل (بلبل) ہی سہی۔ اسی کو گرفتار کر

کے اپنا جی خوش کروں۔ لیکن بہار ختم ہوئی تو بلبل کی مدت عمر بھی تمام ہوئی۔ لہٰذا باغبان کو اب بلبل کہاں ملے گی؟ بس چند پر اس کی یادگار رہ گئے ہیں۔ (۵) بلبل کہیں قید تھی، کسی طرح چھوٹ کر باغ میں آ گئی۔ باغبان اُسے گرفتار کرنا چاہتا ہے کہ دوبارہ قفس میں ڈال دے۔ لیکن غم ہجراں سہتے سہتے بلبل اتنی زار و نزار ہو چکی تھی، یا باغ میں واپس پہنچ کر اُسے اتنی خوشی ہوئی تھی کہ اُس کا دم نکل گیا۔ لہٰذا اب بلبل کہاں جسے باغبان قید کر سکے؟ (۶) قید میں رہنے کی وجہ سے، یا صدمۂ عشق کے باعث بلبل اس قدر گھل گئی تھی کہ بس ایک مشت پر تھی۔ اب جب کہ وہ نہیں ہے، اُس کی لاش نہ ملے گی، محض مٹھی بھر پر ملیں گے۔ یا قید سے آزاد ہو کر بلبل پر پھڑ پھڑاتی کسی طرح دیوار باغ تک پہنچی اور وہیں اُس کا دم نکل گیا۔ اس لیے اب بلبل تو نہیں بس ایک مٹھی بھر پر دیوار کے آس پاس ملیں گے۔ (۷) شعر کا متکلم کوئی ایسا شخص ہے جو بلبل کا دوست ہے اور باغ کے حالات سے بھی واقف ہے۔ یا پھر وہ کوئی مبصر ہے جو حالات پر تبصرہ کرتا رہتا ہے، یا پھر وہ باغ میں گھومنے والے عام لوگوں میں سے ہے۔ متکلم کے یہ امکانات قائم کے شعر میں بھی ہیں۔

۲۵۷/۳ تا ۲۵۷/۵ یہ اشعار قطعہ بند ہیں۔ ان کے اُوپر دس شعروں کا ایک قطعہ اسی غزل میں اور بھی ہے۔ زیادہ تر مرتبین نے زیر بحث اشعار کو بھی اسی قطعے کا حصہ قرار دیا ہے۔ (یعنی ان کے خیال میں غزل میں دو قطعے نہیں، ایک ہی قطعہ ہے۔) ممکن ہے یہ تیرہ کے تیرہ شعر ایک ہی قطعے کے ہوں۔ لیکن چوں کے زیر بحث اشعار کا مضمون ذرا مختلف ہو گیا ہے، اس لیے ممکن ہے یہ تین شعر الگ ہوں، یا اگر الگ نہیں بھی ہیں تو ان پر بقیہ شعروں سے الگ غور کیا جا سکتا ہے۔

پہلا مصرع بہ ظاہر غیر ضروری معلوم ہوتا ہے، لیکن دوسرے مصرعے میں "کہیں" ذرا ٹیڑھا لفظ تھا، کہ اگلے شعر میں جو بات کہی جا رہی ہے، وہ خاصی اہم ہے، اور جہاں وہ بات کہی گئی یا سنی گئی اس کے لیے صرف "کہیں" کا لفظ ہو تو بات کی اہمیت کم ہونے کا امکان ہے۔ لہٰذا مصرع اولیٰ میں کہا کہ جس جگہ یہ بات سنی وہ تو یاد نہیں، لیکن جو بات سنی وہ یاد ہے۔ اگلے شعر میں نقش بیٹھنے اور دل اٹھانے کا تضاد بہت ہی خوب ہے۔ اور در حقیقت تینوں شعروں کی جان اسی مصرعے میں ہے۔ دوسرے مصرعے میں بالکنایہ دنیا کو رہ گذر کہا ہے، یعنی یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ دنیا محض رہ گذر ہے۔ بل کہ یوں کہا ہے گویا یہ بات سب پر ثابت اور ظاہر ہو کہ دنیا نہ صرف رہنے کی جگہ نہیں ہے، بل کہ وہ کسی رہ گذر کی طرح ہے جس پر ہر وقت آنے جانے والوں کا ہجوم رہتا ہے، جہاں کوئی ٹھہرتا نہیں، اور جو ٹھہرنے یا رہنے کے لیے مناسب جگہ بھی نہیں ہے، کیوں کہ وہاں مجمع عام ہے، خلوت اور علاحدگی نہیں۔ دونوں مصرعوں کا انشائیہ انداز بھی خوب ہے، کہ پہلے مصرعے میں امر (imperative) ہے اور دوسرے مصرعے میں استفہام انکاری۔ تیسرے شعر میں انداز خبریہ ہے، لیکن لہجہ پیغمبروں کی طرح پُر وقار ہے۔ یہ نہیں کہا ہے کہ تم جیسے کتنے ہی آئے اور چلے گئے۔ بل کہ یہ کہا ہے کہ کتنے ہی لوگ ایسے آئے جن کا سر خیالوں سے بھرا ہوا تھا۔ خیال سے مراد منصوبہ اور ارادہ ہو سکتا ہے، غرور اور زعم و دعوا ہو سکتا ہے، ناز و انداز بھی ہو سکتا ہے۔ (کہ ہمارا حسن مٹنے والا نہیں۔) رہ گذر کے اعتبار سے "ایسے گئے" خوب کہا ہے، کیوں کہ اس میں موت اور گذران دونوں کا اشارہ ہے۔ پھر اسی اعتبار سے "کہیں کچھ ان کا اثر نہیں" بہت عمدہ ہے، کہ رہ گذر پر نقشِ قدم بھی بنتے ہیں، اور پھر ان

نقوش قدم کو دوسروں کے نقش قدم، یا کوئی اور چیز مثلاً ہوا مٹا دیتی ہے اور "اثر" کے اصل معنی اونٹوں یعنی قافلوں کا نقش قدم ہیں، مناسبت مستزاد ہے۔

مضمون معمولی ہے اور اسے سب شاعروں نے برتا ہے۔ انداز بیان کی خوبی نے اس میں یہاں غیر معمولی قوت پیدا کر دی ہے۔

(۲۵۸)

(۳۱۳)

۳۰۷ کیا جو عرض کہ دل سا شکار لایا ہوں
کہا کہ ایسے تو میں مفت مار لایا ہوں

نہ تنگ کر اسے اے فکر روزگار کہ میں
دل اس سے دم کے لیے مستعار لایا ہوں

یہ جی جو میرے گلے کا ہے ہار تو ہی لے
تیرے گلے کے لیے میں یہ ہار لایا ہوں

چلا نہ اُٹھ کے وہیں چپکے چپکے پھر تو میر
ابھی تو اس کی گلی سے پکار لایا ہوں

۲۵۸/۱ اس سے ملتا جلتا مضمون سودا نے خوب کہا ہے :

مانگا جو میں دل کو تو کہا بس یہی اک دل
جتنے ہی تو چاہے مرے کوچے سے اُٹھا لا

فرق یہ ہے کہ سودا کے یہاں اپنے دل کی واپسی کا تقاضا ہے، اور میر کے یہاں دل کی پیش کش ہے۔ پھر میر کے یہاں عاشق کی سادہ لوحی اور معشوق کی نخوت کا مضمون خوب ہے۔ عاشق تو اپنی جگہ سمجھے ہوئے بیٹھا ہے کہ میں دل جیسی قیمتی اور لطیف شے پیش کر رہا ہوں، اور معشوق کے لیے دل بے چارہ محض ایک معمولی بے قیمت صید ہے۔ دونوں مصرعوں میں بے تکلفی کا لہجہ بھی خوب ہے۔ متکلم گفت گو کے لہجے میں، تھوڑے سے تحیر اور تھوڑی سی تحسین اور تھوڑی سی افسردگی کے ساتھ کسی کو یہ واقعہ سنا رہا ہے۔ اس واقعے سے متکلم کو اپنی بے قیمتی اور غیر اہمیت کا احساس ہوتا ہے، اور اس طرح ہمارے سامنے معاملات عشق کے نئے باب کھلتے ہیں، کہ جس عشق کا آغاز ایسا ہو، اُس کا انجام کیسا ہوگا۔

پھر دیکھیے کہ مصرع ثانی میں دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ معشوق کی نظر میں متکلم کے دل کی کوئی اہمیت نہیں۔ ایسے ایسے دل تو وہ مفت ہی مار لیتا ہے۔ دوسرا پہلو یہ کہ معشوق کی نظر میں فی نفسہٖ دل کی کوئی اہمیت نہیں، وہ کہتا ہے کہ ان جیسے شکاروں کو تو میں مفت ہی مار لاتا ہوں، مجھے متاثر کرنے والی چیزیں تو اور ہیں۔ (مثلاً جان، ایمان، دولت، مرتبہ وغیرہ۔)
"مار لایا ہوں" میں بھی دو پہلو ہیں۔ (۱) شکار کر لانا (۲) چرا کر یا زبردستی چھین کر لے آنا۔ سودا کا شعر ان معنی آفرینیوں سے خالی ہے، ان کے یہاں سادہ معاملہ بندی ہے۔

اس مضمون پر، کہ عاشق اپنے دل کو قیمتی اور قابل قدر شکار سمجھتا ہے، حکیم شفائی نے لاجواب شعر کہا ہے :

مرغے چو ہمائے دل من گشتہ شکارت
شکرانۂ ایں صید تہی کن قفس چند

(میرے ہمائے دل کی طرح کا پرند تیرا شکار ہو گیا۔ اس کے شکرانے میں کچھ قفسوں میں بند قیدیوں کو آزاد کر دے۔)

ممکن ہے میر کو مضمون یہیں سے سوجھا ہو۔ لیکن اُنھوں نے شفائی کے پہلوؤں سے اجتناب کر کے اپنے رنگ کا شعر کہا، جس

میں روز مرہ زندگی اور عاشق کی بے سروسامانی لیکن گھریلو پن اور عشق کی مایوسی پر خوش طبعی کے انداز میں رائے زنی بڑی خو سے بیان ہو گئی ہے۔

۲۵۸/۲ یہ مضمون خوب ہے کہ تھوڑی دیر کے لیے دل کو معشوق سے واپس مانگ لائے ہیں۔ دل کو واپس مانگ لانے کی وجہ شاید یہ ہے کہ افکار و مصائب زمانہ کو برداشت کرنے کی طاقت ہو سکے۔ (''دل کرنا'' اور ''دل ہونا'' بہ معنی ''ہمت کرنا'' اور ''ہمت ہونا'' ہے۔) اس پر مزید لطف کہ غالباً جس مقصد کے لیے واپس لائے ہیں، وہ بھی پورا نہیں ہو رہا ہے، کیوں کہ فکر روزگار دل کو بھی تنگ کر رہی ہے، یعنی دل اس قدر کم زور (بے دل) ہے کہ فکر روزگار سے تنگ ہو جاتا ہے، اس کا مقابلہ کرنے کی تاب نہیں رکھتا۔ ''دل'' اور ''دم'' بہ معنی ''سانس'' اور بہ معنی ''خون'' کا ضلع خوب ہے۔ مضمون بھی انوکھا ہے۔

۲۵۸/۳ معشوق کو جان نذر کرنا معمولی مضمون ہے، لیکن میر نے اس میں اس قدر جدت پیدا کر دی ہے، اور معنی کا ایسا پہلو رکھ دیا ہے کہ محسوس ہی نہیں ہوتا کہ مضمون کس قدر پامال ہے۔ معشوق کو گلے کے لیے ہار پیش کرنا بھی عام بات ہے۔ اب دیکھیے محاورہ کس طرح لغوی معنی میں استعمال ہو کر استعارۂ معکوس بنتا ہے۔ میں اپنی جان سے عاجز ہوں، لیکن اس سے چھٹکارا نہیں مل رہا ہے۔ جب کوئی چیز ہر وقت پریشان کرے اور اس سے مفر نہ ہو تو کہتے ہیں یہ تو گلے کا ہار ہو گئی۔ لہٰذا جان بھی گلے کا ہار ہے۔ لیکن جان قیمتی بھی ہے اور معشوق کو پیش کرنے کے لائق چیز بھی۔ اب کہتے ہیں یہ گلے کا ہار تم ہی لے لو، یہ تمھارے ہی لائق ہے۔ (یعنی قیمتی چیز ہے۔) لیکن استعارے کے طور پر جان گلے کا ہار ہے، یعنی مصیبت اور پریشانی کی چیز ہے۔ لہٰذا معشوق سے دراصل یہ کہہ رہے ہیں کہ لے اس مصیبت کو تو ہی سنبھال۔ میرے بس کی تو یہ ہے نہیں۔ میں اپنی بلا تیرے سر ڈالتا ہوں۔ یعنی معشوق کو نذرانہ جاں بھی پیش کر رہے ہیں اور اُسے سزا اور مصیبت میں بھی مبتلا کر رہے ہیں۔ جھنجھلاہٹ اور معصوم چالاکی کا لہجہ لا جواب ہے۔ مومن کے یہاں ایسا مکر شاعرانہ نہیں۔ اور نہ روز مرہ زندگی کا ایسا اظہار ہے جیسا میر کے شعروں میں اکثر ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۷۵/۵۔

۲۵۸/۴ اس مضمون کی بنیاد ملا واقف خلخال کے مندرجہ ذیل شعر پر ہے:

ناصح ملامتم کند و من دریں خیال کامروز بگذرم بہ چہ تقریب سوئے او

(ناصح تو مجھے ملامت کر رہا ہے اور میں اس فکر میں ہوں کہ آج اس کوچے کی طرف کس بہانے سے جاؤں۔)

جرأت نے بھی اس مضمون کو کہا ہے:

دل کو جوں توں اس کے کوچے سے اُٹھا لائے تھے ہم پر نظر اپنی بچا کر پھر وہیں جاتا رہا

جرأت کے یہاں دل کو معشوق کے کوچے سے اُٹھا لانا اور پھر اُس کا چپکے سے وہیں واپس چلا جانا خالی از تصنع نہیں۔ ملا خلخال نے البتہ بڑی لطافت سے بات کہی ہے۔ پھر بھی میر کا شعر ملا خلخال کے شعر سے بڑھا ہوا ہے، کیوں کہ (۱) اس میں ناصح کا ذکر نہیں۔ متکلم کوئی بھی دوست، بہی خواہ، قرابت دار یا محلے والا ہو سکتا ہے۔ (۲) ملامت کا کوئی واضح پہلو نہیں۔ (۳) عاشق کا چپکے چپکے پھر معشوق کی گلی کو جانا خلخال کے مضمون سے زیادہ محاکاتی اور ڈرامائی ہے۔ (۴) میر کے یہاں تعین مقام نہیں ہے، صرف ''اس'' کی گلی کہا ہے۔ یعنی متکلم بھی ''اس'' کے معنی ''معشوق'' لیتا ہے۔ شاید وہ بھی اسی

معشوق پر شیدا ہے۔(۵) دونوں مصرعوں میں "چلانہ" اور "ابھی تو" کی وجہ سے جو فوری پن اور مکالماتی انداز ہے، ملا غلغال کا شعر اس سے خالی ہے۔(۶) میرؔ کے شعر میں اس بات کا بھی کنایہ ہے کہ ایسا معاملہ روز ہوتا رہتا ہے، فارسی شعر میں یہ اشارہ بہت دُور سے ہے اور کنائے کی ضمن میں نہیں آتا۔ عاشق کو واحد متکلم کے بجاے واحد حاضر کے صیغے میں بیان کرکے نہ صرف عمومیت پیدا کردی ہے، بل کہ خصوصی طور پر اس کا تشخص بھی قائم کردیا ہے۔(۷) عاشق کی منفعلی بھی خوب دکھائی ہے، کہ ابھی وہ پوری طرح ناموس و تمکین باختہ نہیں ہوا ہے، بل کہ لوگوں کے دباؤ میں ہے۔ لوگ بلالاتے ہیں تو واپس آجاتا ہے اور جب دوبارہ جاتا ہے تو ڈھٹائی سے نہیں، بل کہ چپکے چپکے جاتا ہے۔

اوّلیت کا شرف ملا واقف غلغال کو ضرور ہے، لیکن میرؔ مضمون کو آسمان پر لے گئے ہیں، وہاں کسی اور کا گذر نہیں۔
اس مضمون کو تقریباً انھیں الفاظ میں دیوانِ دوم میں بھی کہا ہے :

چپکے چپکے میرؔ جی تم اٹھ کے پھر کیدھر چلے ۔۔۔ لاے تھے جاکر ابھی تو اس گلی میں سے پکار

لفظ "کیدھر" میں ایک لطف ضرور ہے، ورنہ دیوانِ اوّل کا شعر بہت بہتر ہے۔

قائمؔ نے اس مضمون کو ذرا مبہم طریقے سے لکھا ہے۔ اس بنا پر قائمؔ کے شعر میں زورِ بیان کچھ میرؔ کے سے انداز کا آگیا ہے :

یہ دل پہ نقش ہے اب تک وہ پھر گیا ہوگا ۔۔۔ گلی سے اس کی جو قائمؔ کو لاے ہم تو کیا

نظیرؔ اکبرآبادی نے البتہ بالکل نیا پہلو نکال کر خوب کہا ہے :

کون سا کم بخت پھر لاتا ہے مجھ کو گھیر کر ۔۔۔ مَیں تو بے عزت نہیں کیا جانوں اس بدخو کے پاس

شاہ مبارک آبروؔ نے مضمون ذرا بدل کر کہا ہے لیکن "پھر گیا" کے ایہام نے شعر میں جان ڈال دی ہے :

قول آبروؔ کا تھا کہ نہ جاؤں گا اس گلی ۔۔۔ ہو کر کے بیقرار دیکھو آج پھر گیا

اب اسی سیاق و سباق میں فیضؔ کو بھی سُن لیجیے۔ اُن کے یہاں مضمون کو پہلو دوسرا ہے، لیکن بنیادی بات وہی ہے۔ ظاہری خوب صورتی کے باوجود فیضؔ کے شعر میں ٹھوس مغز (hard core) کی کمی معلوم ہوتی ہے۔ بل کہ فیضؔ کے اکثر کلام میں یہی بات ہے کہ وہ، بہت چھوئی موئی سا معلوم ہوتا ہے، اور اس میں طاقت و توانائی کی کمی محسوس ہوتی ہے :

پھر نظر میں پھول مہکے دل میں پھر شمعیں جلیں ۔۔۔ پھر تصور نے لیا اس بزم میں جانے کا نام

(۲۵۹)

(۳۱۴)

شہاں کہ کحل جواہر تھی خاک پا جن کی ۔۔۔ انھیں کی آنکھوں میں پھرتی سلائیاں دیکھیں

کحل جواہر= قیمتی سرمہ، جس میں موتی اور کچھ جواہرات حل ہوتے ہیں۔

۲۵۹/۱ یہ شعر بجا طور پر اپنی کیفیت کے لیے مشہور ہے۔ دونوں مصرعوں میں تضادِ حال اس قدر زبردست ہے کہ رونگٹے

کھڑے ہو جاتے ہیں۔ اگر غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ کیفیت کی شدت کے باوجود اس شعر میں میر کی لسانی ہنرمندی بھی پورے طور پر جلوہ گر ہے، اور اگر یہ ہنرمندی نہ ہوتی تو شاید کیفیت بھی اس قدر پُرقوت سے نہ ہوتی۔ مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں: (۱) سرمہ بہت باریک ہوتا ہے۔ اس لیے خاک کو سرمے سے تشبیہ دینا کیفیت اور طبیعی حیثیت دونوں اعتبار سے خوب ہے۔ یعنی وجہ شبہ دو ہیں۔ ایک تو یہ کہ سرمے اور خاک میں ظاہری مماثلت ہے۔ اور دوسری یہ کہ پاؤں کی خاک کو آنکھوں سے لگانا عقیدت اور احترام کے اظہار کا عام طریقہ ہے۔ (۲) سرمہ لگانے کے لیے سلائی استعمال کرتے ہیں۔ اور پرانے زمانے میں کسی کو اندھا کرنے کا ایک طریقہ یہ بھی تھا کہ اُس کی آنکھوں میں زہر میں بجھی ہوئی سلائی پھیر دیتے تھے، یا زہر ملائے ہوئے سرمے کو سلائی سے آنکھوں میں لگاتے تھے، اس طرح ''کحل جواہر'' اور سلائیاں پھرنے میں مناسبت ہے۔ (۳) ''کحل جواہر''، ''آنکھ'' اور ''دیکھیں'' میں ضلع کا ربط ہے۔ (۴) ''پا'' اور ''آنکھ'' میں مناسبت ہے، کہ پاؤں جسم کا اسفل ترین حصہ ہوتا ہے، اور آنکھ جسم کے بلند ترین حصے میں ہوتی ہے۔ (۵) مصرع اولیٰ میں صَرف ونحو بہت ڈرامائی ہے۔ ''شہاں کہ......'' غیر معمولی استعمال ہے، کیوں کہ عام طور پر ایسا جملہ لفظ ''وہ'' سے شروع ہوتا ہے۔ ''وہ'' کے حذف سے چستی بڑھ گئی ہے۔ (اس طرح کا زور کبھی کبھی فعل کے حذف کرنے سے بھی پیدا ہوتا ہے۔) اگر مصرع یوں ہوتا:

وہ شاہ کحل جواہر تھی خاک پا جن کی

تو زور بہت کم ہو جاتا۔ (۶) لفظ ''انھیں'' تاکید اور زور کے لیے ہے، لیکن اس کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ صرف انھیں بادشاہوں کا یہ حشر ہوتا ہے جن کی شان وعظمت ایسی ہوتی ہے کہ اُن کی خاک پا کحل جواہر کا مرتبہ رکھتی ہے۔ خاک پا کو براہ راست کحل جواہر کہا ہے۔ یعنی تشبیہ کی جگہ استعارہ قائم کیا ہے۔ اس میں مبالغہ ہے، لیکن یہی اس کا حُسن بھی ہے۔ استعارہ اکثر مبالغے پر مبنی ہوتا ہے، اس اُصول کی کارفرمائی اس مصرعے میں بڑی خوب صورتی سے ہوئی ہے۔ اگر یہ کہتے کہ خاک پا کحل جواہر کی طرح تھی، تو وہ زور نہ پیدا ہوتا جو اس وقت ہے۔ اب معنی کی بھی کثرت ہوگئی ہے کہ ان کی خاک پا لوگوں کی نظر میں اس قدر قیمتی یا شفابخش تھی جیسے کحل جواہر، یا ان کے عظم وشان کا یہ کرشمہ تھا کہ ان کی خاک پا کحل جواہر بن جاتی تھی۔ یا لوگ ان کی خاک پا کو کحل جواہر کی طرح آنکھوں سے لگاتے تھے۔

جمیل جالبی نے اپنی تاریخ میں اور کلب علی خاں فائق نے اپنے مرتب کردہ ''کلیات میر'' میں لکھا ہے کہ یہ شعر احمد شاہ کے نابینا کیے جانے کے بارے میں ہے۔ احمد شاہ کو اس کے وزیر عماد الملک نے تخت سے اُتار کر اندھا کرا دیا تھا۔ لیکن یہ واقعہ ۱۱۶۷ ہجری (جون ۱۷۵۴) کا ہے، جب کہ یہ شعر دیوان اوّل میں ہے جو ۱۱۶۵ ہجری (۵۲-۱۷۵۱) میں مرتب ہو چکا تھا۔ لہٰذا اگر یہ غزل میر نے بعد میں کہہ کر دیوانِ اوّل میں شامل نہیں کی تو اسے ایک طرح کا کشف کہنا چاہیے کہ میر نے ایسا شعر کہہ دیا جو بعد میں ہو بہو حقیقت بن گیا۔ دیوانِ اوّل کا جو نسخہ محمود آباد میں ہے اور جس کی تاریخ کتابت ۱۷۸۸ ہے، اسے دیوانِ اوّل کا قدیم ترین معلوم مخطوطہ کہا جاتا ہے۔ اس میں یہ غزل نہیں ہے۔ لیکن اس سے کچھ ثابت نہیں ہوتا۔ کیوں کہ اس مخطوطے میں بعض ایسے شعر بھی ہیں جو متداول دیوانِ اوّل میں نہیں ہیں، بل کہ دیوان پنجم یا

ششم میں ملتے ہیں۔ (ملاحظہ ہو مطبوعہ نسخے کا دیباچہ از: اکبر حیدری۔) لہٰذا جب تک یہ بات ثابت نہ ہو جائے کہ یہ شعر جون ۱۷۵۴ کے بعد کہا گیا تھا، اسے میر کا کشف ہی سمجھنا چاہیے۔

(۲۶۰)　　(۳۱۸)

کیا میں نے رو کر فشار گریباں　　رگ ابر تھا تار تار گریباں　　فشار= نچوڑنا
۱۷۳۵ کہیں دست چالاک ناخن نہ لاگے　　کہ سینہ ہے قرب و جوار گریباں　　چالاک= تیز رفتار
نشاں اشک خونیں کے اڑتے چلے ہیں　　خزاں ہو چلی ہے بہار گریباں
پھروں میر عریاں نہ دامن کا غم ہو　　نہ باقی رہے خار خار گریباں　　خارخار= ہلکی سی خلش، ہلکی تشویش

۲۶۰/۱ اس پوری غزل میں غضب کی روانی ہے۔ مطلع میں رائے مہملہ کی تکرار لطف دے رہی ہے۔ (مصرع اولیٰ میں چار بار (رو رکر رفشار رگریباں) اور مصرع ثانی میں پانچ بار (رگ رابر رتار رتار رگریباں) مطلع میں معنوی طور پر کوئی خاص بات نہیں، لیکن رگ ابر کو گریبان کے تار کا استعارہ بنانا خوب ہے یہ بات بھی دل چسپ ہے کہ روے، گریبان تر کیا، پھر گریبان کو نچوڑا۔ شاید اس لیے کہ گریبان میں مزید نمی جذب کرنے کی قوت نہ رہ گئی تھی۔

۲۶۰/۲ ''دست چالاک ناخن'' کو ایک مرکب فرض کریں تو مفہوم نکلتا ہے ''ناخن کا تیز رفتار ہاتھ''، یعنی ناخن ایک الگ شخصیت اختیار کرتا ہے جس کے ہاتھ، بہت تیز رفتار ہیں، کبھی ادھر جاتے ہیں اور کبھی کسی اور طرف۔ گویا ناخن کے ادھر اُدھر دوڑنے کو ناخن کے ہاتھوں کا عمل کہا ہے۔ اگر صرف ''دست چالاک'' کو مرکب فرض کریں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ تیز رفتار ہاتھوں کو مخاطب کر کے کہہ رہے ہیں کہ دست چالاک، ذرا آہستہ چل، کہیں ناخن نہ لگ جائے۔ پہلی صورت بہتر ہے، کیوں کہ اس میں دہرا استعارہ ہے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ ''چالاک ناخن'' میں اضافتِ مقلوبی فرض کریں، جس طرح ''پیر مرد'' = ''مرد پیر''، اسی طرح ''چالاک ناخن'' = ''ناخن چالاک'' اب صورت یہ ہوئی کہ ''دست چالاک ناخن'' کے معنی ہوے ''چالاک (یعنی تیز رفتار) ناخن کا ہاتھ''۔ اس طرح دہرا استعارہ برقرار رہتا ہے۔ لیکن جو قرأت سب سے زیادہ قابل قبول معلوم ہوتی ہے وہ یہی ہے کہ ''دستِ چالاکِ ناخن'' پڑھا جائے۔ تینوں صورتوں میں کنایہ بہر حال باقی رہتا ہے کہ ناخن بہت لمبے اور تیز ہیں، اور ان سے گریبان کو نوچنے پھاڑنے کا کام لیا جا رہا ہے۔ جنون کا کنایہ تو بہر حال ہے ہی۔

ناخن کا مضمون غالب نے بالکل نئے پہلو سے باندھا ہے:

دوست غم خواری میں میری سعی فرماویں گے کیا　　زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ جاویں گے کیا

جرمن شاعر ہولڈرلن (Holderlin) جس کی زندگی کے آخری تقریباً چالیس برس دیوانگی یا نیم دیوانگی میں گذرے، اس کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ بہت لمبے لمبے ناخن رکھتا تھا۔ جب وہ ان ناخنوں سے میز یا کرسی کو کھٹکھٹاتا تو عجیب سی دہشت انگیز خشک آواز نکلتی تھی۔ اس کے سامنے غالب کے شعر پر غور کیجیے کہ ناخنوں کے بڑھنے کا

اشتیاق کس درجہ دہشت انگیز ہے، اور میر کا متکلم، جو اپنے لمبے تیز ناخنوں سے گریبان اور سینہ چاک کرتا ہے، اوہ شاید ہولڈرلن اور غالب سے زیادہ ہراس انگیز ہے۔

دوسرے مصرعے میں سینے کو گریبان کے قرب وجوار بتانا بدیع بات ہے، گویا سینہ اہم نہیں ہے، گریبان اہم ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ فلاں جگہ، فلاں مشہور جگہ کے قرب وجوار میں ہے، لیکن گریبان کے سامنے سینہ بے حقیقت بھی نہیں، کیوں کہ ناخن کے ذریعہ اُس کے چاک ہونے کے امکان پر تردد، یا مسرت کا اظہار بھی کیا گیا ہے۔ شعر کا لہجہ ایسا ہے کہ آپ یہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ متکلم کو سینے کی خیریت کے بارے میں تردد ہے، اور یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اسے ایک طرح کا پُر مسرت پیش آمد (anticipation) ہے کہ اب گریبان کے بعد سینے کا نمبر آیا ہی چاہتا ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔ مضمون بالکل نیا ہے، اور معنی آفرینی اس پر مستزاد۔

۲۶۰/۳ اس شعر میں عجب طرح کی حسرت ہے، اور خون سے رنگین دامن کو دامن کی بہار بتانا، اور پھر خون کا رنگ ہلکا پڑنے کو اس کی خزاں کہنا لطیف بات ہے۔ یہ کنایہ بھی ہے کہ اب اشک خونیں کی بارش نہیں ہو رہی ہے، کیوں کہ اگر ایسا ہوتا تو گریباں پر لہو رنگ کے نئے نشانات بنتے رہتے اور بہار کو مبدل بہ خزاں نہ ہونا پڑتا۔ بڑی کیفیت کا شعر ہے۔ ''چلنا'' بہ معنی ''شروع ہونا'' بھی دونوں مصرعوں میں خوب استعمال ہوا۔

قائم نے اس مضمون کو بہت ہلکا کر دیا ہے:

مفت جاتی ہے ہاتھ سے یہ بہار داغ اشک آستیں سے اڑتے ہیں

۲۶۰/۴ اس شعر میں معنی کے کئی پہلو ہیں۔ لیکن پہلے لفظ ''خار خار'' پر غور کرتے ہیں۔ اس کے دو معنی ہیں ایک تو ہیں ''خواہش، اشتیاق''، جیسا کہ خود میر کے اس شعر میں ہے:

مائل نہیں ہے سرو ہی تنہا تری طرف گل کو بھی تیرے دیکھنے کا خار خار ہے (دیوانِ دوم)

دوسرے معنی ہیں ''اندیشہ''، ''الجھن'' جیسا کہ شعر زیر بحث میں ہے۔ بعد کے شعرا نے ''خار خار'' کے پہلے معنی ''خواہش، اشتیاق'' ترک کر دیے اور صرف ''الجھن'' کے معنی اختیار کیے۔ چناں چہ:

شوق گل چیں گلستان تسلی نہ سہی خار خار الم حسرت دیدار تو ہے (غالب)

مثل دل جامہ پارہ پارہ ہوا خار خار غم آشکارا ہوا (مومن)

بعض لغت نگاروں نے ''خواہش، اشتیاق'' کے معنی ترک کر دیے تو بعض (مثلاً فرید احمد برکاتی اپنی فرہنگ میں) ''اندیشہ، الجھن'' کے معنی کو نظر انداز کر گئے۔

بعض پرانے شعرا نے دونوں معنی ملحوظ رکھتے ہوئے نہایت عمدہ شعر کہے ہیں:

رکھا ایس کوں ہر وضع جیوں پھول خنداں غم نہ کھا خار خار اپنے سنے کا دور کر یک دہر تے (عبداللہ قطب شاہ)
سنے = سینے

تھا نہاں غنچے کے دل میں تجھ دہن کا خار خار پھول جب پھولا ہوا تب بھید اس کا آشکار (شاہ مبارک آبرو)

ان دونوں اشعار میں ''خار خار'' بہ معنی ''خواہش'' اور ''الجھن'' بہ یک وقت استعمال ہوا ہے۔ آبرو اور عبداللہ قطب شاہ کے شعروں میں اور بھی خوبیاں ہیں جن پر بحث کا یہاں موقع نہیں۔ میر کے شعر زیر بحث میں ''خواہش'' کے معنی بہت زیادہ نمایاں نہیں ہیں، لیکن بالکل معدوم بھی نہیں ہیں۔ ''الجھن'' کے معنی بہ ہر حال بالکل واضح ہیں۔

اب شعر پر غور کیجیے۔ دونوں مصرعوں میں الفاظ کی نشست اتنی عمدہ ہے کہ کئی معنی ممکن ہیں۔ (۱) نہ تو دامن کا غم ہو اور نہ گریباں کا خار خار۔ (۲) دامن کا غم بھی نہ ہو اور گریباں کا خار خار بھی نہ ہو۔ (۳) دامن کی فکر نہ ہو اور گریباں کا خار خار نہ ہو۔ (۴) دامن کا غم نہ ہو تو گریباں کا خار خار بھی نہ رہے۔ (۵) عریانی دراصل اس بات میں ہے کہ نہ دامن کا غم ہو اور نہ خار خار گریباں۔ یعنی لباس اُتارنا تو محض طبیعی عمل ہے، اصل عریانی یہ ہے کہ دامن و گریباں کی کوئی فکر، کوئی الجھن نہ رہ جائے، یعنی جب ترک لباس کریں تو ترک غم گریباں و دامن بھی کر دیں۔ (۶) دعائیہ انداز میں کہتے ہیں کہ اے میر خدا کرے ایسا ہو جائے کہ میں عریاں پھروں، وغیرہ۔ (۷) ارادے کا اظہار ہے، کہ اب میرا ارادہ ہے کہ عریاں پھروں، وغیرہ۔ نہ دامن کی فکر ہوگی اور نہ گریبان رکھنے کی خواہش ہوگی۔ گریبان رکھنے کی خواہش دو وجہوں سے ہو سکتی ہے۔ ایک تو اس لیے کہ گریباں ہوگا تو چاک کریں گے، دوسری اس وجہ سے کہ گریبان کے بغیر دامن نہیں ہو سکتا، دامن کے بغیر گریبان ہو سکتا ہے۔ لہٰذا گریبان کی خواہش اس لیے ہوگی کہ دامن ہو، اور دامن کی خواہش اس لیے ہوگی کہ اسے چاک کریں۔ لا جواب شعر ہے۔

عریاں تنی پر عبدالحی تاباں نے بھی عمدہ شعر کہا ہے، دوسرے مصرعے کی نحوی ساخت غضب کی ہے، لیکن میر جیسی معنی آفرینی نہیں:

فراغت سی ہے میں عریاں تنی کی مرا ہاتھ ہے آج اور پیرہن ہے

تاباں نے ایک غزل زیر بحث غزل (فشار گریباں) کی زمین میں بھی کہی ہے، لیکن ان کا کوئی شعر میر کے اشعار کے رتبے کا نہیں۔ بس یہ شعر کچھ میر کے مطلع کی یاد دلاتا ہے:

گرا اشک از بسکہ آنکھوں سے میرے لب جو ہوا ہے کنار گریباں

(۲۶۱) (۳۲۰)

دیکھیں تو تیری کب تک یہ کج ادائیاں ہیں اب ہم نے بھی کسو سے آنکھیں لڑائیاں ہیں

ٹک سن کہ سو برس کی ناموس خامشی کھو دو چار دل کی باتیں اب منھ پر آئیاں ہیں

۳۰۷ آئینہ ہو کہ صورت معنی سے ہے لبالب راز نہان حق میں کیا خود نمائیاں ہیں

۲۶۱/۱ اس غزل پر انعام اللہ خاں یقین، شاہ حاتم اور تاباں نے بھی غزلیں لکھی ہیں۔ شاہ حاتم نے اپنی غزل پر ''بہ طرز یقین'' کا عنوان دیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ زمین شاید انعام اللہ خاں یقین ہی کی نکالی ہوئی ہے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے اپنے مرتب کردہ دیوان یقین کے دیباچے میں لکھا ہے کہ شاہ حاتم نے اپنی غزل پر جو ''بہ طرز یقین'' کا عنوان

دیا ہے، اس سے ثابت ہوتا ہے کہ یقینؔ کا ایک مخصوص طرز تھا اور اس نے شاہ حاتمؔ کو بھی یک گونہ متاثر کیا تھا۔ میرا خیال ہے مرزا فرحت اللہ بیگ کی یہ رائے درست نہیں۔ اس زمین میں یقینؔ کی غزل کسی خاص رتبے کی نہیں ہے، اور نہ ہی یقینؔ کے پورے کلام میں کسی طرزِ نو کا احساس ہوتا ہے۔ شاعر وہ بے شک اچھے تھے، لیکن ایسے نہیں کہ حاتمؔ جیسے لوگ ان کے طرز کو منفرد جانیں اور اس کی نقل کریں۔ شاہ حاتمؔ نے (اردو شعرا کے عام طریقے وطور کے برخلاف) اپنے سے کم عمر معاصروں کی تعریف وتوصیف میں بڑے فیاضانہ رویے سے کام لیا ہے۔ انھوں نے اپنی بعض غزلوں پر جو "بہ طرز سودا"، "بہ طرز یقینؔ" وغیرہ لکھا ہے، اس سے مراد یہی ہے کہ ان شعرا کی زمینوں میں غزل لکھ کر وہ ان کی قدر وقیمت کا اعتراف کر رہے ہیں۔ زیر بحث غزل میں بھی یہی معاملہ ہے، اور حق یہ ہے کہ خود شاہ حاتمؔ اور پھر میرؔ کی غزلیں اس زمین میں یقینؔ کی غزل سے بڑھی ہوئی ہیں۔ تاباںؔ کی غزل البتہ معمولی ہے۔ لیکن شاہ حاتمؔ کا ایک شعر تاباںؔ کے شعر سے لڑ گیا ہے۔ ممکن ہے حاتمؔ نے تاباںؔ کے شعر پر شعر کہا ہو۔ شعر حاتمؔ کا بہر حال تاباںؔ کے شعر سے بہتر ہے۔ تاباںؔ کا شعر ہے :

جھمکی دکھا جھجک کر دل لے کے بھاگ جانا کیا اچپلائیاں ہیں کیا چنچلائیاں ہیں

اب شاہ حاتمؔ کو سنیے :

ٹک اک سرک سرک کر آبیٹھنا بغل میں کیا اچپلائیاں ہیں اور کیا ڈھٹائیاں ہیں

زیر بحث غزل میں میرؔ کا مطلع کوئی بہت عمدہ نہیں۔ اسے صرف اس لیے رکھا ہے کہ تین شعر پورے ہو جائیں۔ "دیکھیں" اور "آنکھیں" کا ضلع تو اچھا ہے، مضمون میں بانک پن ہے، لیکن کوئی تازہ پہلو نہیں۔ ان قافیوں کو حاتمؔ اور تاباںؔ نے بہت عمدہ نظم کیا ہے :

قسمت میں کیا ہے دیکھیں جیتے بچیں کہ مر جائیں قاتل سے اب تو ہم نے آنکھیں لڑائیاں ہیں (تاباںؔ)

زلفوں کا بل بناتے آنکھیں چرا کے چلنا کیا کم نگاہیاں ہیں کیا کج ادائیاں ہیں (حاتمؔ)

یقینؔ نے ایک شعر البتہ خوب کہا ہے :

ہم تو چلے پہ یارب آباد رکھیو ان کو ان بانکوں میں کیا کیا دھومیں مچائیاں ہیں

مصرع ثانی میں فاعل کو ظاہر کر دیتے تو شعر اور بہتر ہو جاتا۔

حاتمؔ کا "ٹک اک سرک سرک کر" والا شعر تو ہماری غزل کے زیوروں میں شمار ہونے کے قابل ہے۔ میرؔ کا مطلع ان دونوں ہی کے سامنے بے مزہ رہ گیا۔

۳۶۱/۲ یہ شعر میرؔ نے البتہ ایسا نکال دیا ہے کہ اس پر سیکڑوں غزلیں قربان ہو سکتی ہیں۔ "ناموس خامشی" خود ہی نہایت عمدہ اور معنی خیز ترکیب ہے، کیوں کہ خاموش رہنا عشق، عاشق اور معشوق تینوں کی ناموس کا ضامن ہے، اور تینوں ہی کو رسوائی سے محفوظ رکھتا ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ خاموشی کی ایک ناموس تھی۔ ایک آبرو تھی، جو لب کشائی سے غارت ہو جائے گی۔ پھر "سو برس کی" نہایت عمدہ فقرہ ہے، کیوں کہ اس میں مبالغہ ہے، لیکن کثرت مبالغہ نہیں، بل کہ اس کی جگہ غیر قطعیت ہے، یعنی یہ سو برس کا عرصہ چند برسوں یا مہینوں ہی کا ہو سکتا ہے۔ لیکن متکلم کو یہ مدت سو برس لگتی ہے۔ "ٹک سن کہ عمر بھر کی" کہتے

تو یہ بات نہ پیدا ہوتی۔ پھر ''سو برس'' کا تقابل دو چار دن کی باتوں سے کیا، یعنی سب باتیں نہیں کہہ رہے ہیں، اور یہ بھی کہ خاموشی تو سو برس کی تھی، مگر باتیں دو ہی چار کہیں گے۔ دل کی باتوں کا منھ پر آنا بھی خوب ہے۔ ''ٹک سن'' میں بھی دو معنی ہیں۔ (۱) سنو، یعنی بشنو، اور (۲) متوجہ کرنے کے لیے، مثلاً سنو فلاں شخص کیا کہتا ہے؟ جیسا کہ آتش کے مطلع میں ہے، کہ سارا جادو صرف شروع کے تین لفظوں میں ہے :

سن تو سہی جہاں میں ہے تیرا فسانہ کیا کہتی ہے تجھ کو خلق خدا غائبانہ کیا

لیکن میر کا ''ٹک سن'' آتش کے ''سن تو سہی'' سے بہتر ہے، کیوں کہ میر کے لہجے میں چیلنج یا مبارز طلبی کا شائبہ نہیں ہے، اور معنی دونوں پھر بھی موجود ہیں۔

۲۶۱/۳ معنی اور صورت کی بحث ہم پہلے دیکھ چکے ہیں۔ (۲۲۲/۲) یہاں اس مضمون کا ایک اور پہلو سامنے آتا ہے۔ ذاتِ حق کا راز پوشیدہ ہے، لیکن ذاتِ حق کو خود نمائی کا اس قدر شوق ہے کہ آئینہ (عکس) اور صورت (Appearance) دونوں ہی حقیقت سے لبریز ہیں۔ آئینہ تو اس لیے لبریز ہے کہ وہ آئینۂ دل ہے اور اس میں جمالِ الٰہی منعکس ہوتا ہے۔ اور صورت اس لیے معنی سے لبریز ہے کہ اللہ تعالیٰ نے انسان کو اپنی صورت پر پیدا کیا۔ (ان اللّٰہ خلق آدم علیٰ صورتہٖ۔) آئینے کو چوں کہ دریا سے تشبیہ دیتے ہیں، اور صورت بہ معنی (unreality) یعنی بہ معنی سراب ہے، اور سراب پر بھی پانی کا گمان ہوتا ہے۔ اس لیے ''لبالب'' بھی بہت خوب لفظ ہے۔ اس سلسلے میں ۲۴۳ بھی ملاحظہ ہو۔

جناب شاہ حسین نہری نے مجھے متوجہ کیا ہے اور بجا طور پر متوجہ کیا ہے کہ میں نے ان اللہ خلق آدم علیٰ صورتہٖ سے متعلق کوئی حوالہ درج نہیں کیا۔ میں نے یہ قول صوفیا کے ملفوظات میں دیکھا ہے۔ مدت ہوئی میں نے اپنی کسی اور تحریر میں اسے کسی دوسرے سیاق و سباق میں استعمال کیا تھا۔ وہ تحریر میرے والد جناب محمد خلیل الرحمٰن فاروقی (مرحوم و مبرور) کی نظر سے گذری تھی لیکن اُنھوں نے اس پر کوئی اعتراض نہ کیا تھا۔ میرے والد مرحوم حضرت شاہ اشرف علی تھانوی اور پھر حضرت شاہ وصی اللہ صاحب سے بیعت تھے اور نہایت محتاط بزرگ تھے۔

بہ ہر حال میں جناب نہری کی اس اطلاع کے لیے اُن کا شکر گزار ہوں کہ مولانا عبدالرشید نعمانی نے اس قول کو حدیث بتایا ہے لیکن کوئی سند نہیں دی۔ جناب نہری کی یہ اطلاع بھی اہم ہے کہ قرآن پاک میں جگہ جگہ یہ ذکر تو ہے کہ اللہ نے انسان کی صورت بنائی، مثلاً سورۂ اعراف کی آیت شریفہ میں ہے ولقد خلقنکم ثم صورتکم (اور ہم نے تم کو پیدا کیا۔ پھر ہم نے تمھاری صورت بنائی، ترجمہ: حضرت شاہ اشرف علی تھانوی) یا، اور ہم ہی نے تم کو (ابتدا میں مٹی سے) پیدا کیا پھر تمھاری صورت شکل بنائی، ترجمہ: حضرت مولانا فتح محمد صاحب جالندھری۔)

یہ باتیں میر کے شعر کو سمجھنے میں بہ ہر حال معاون ہیں۔

(۲۶۲) (۳۲۱)

میں کون ہوں اے ہم نفساں سوختہ جاں ہوں اک آگ مرے دل میں ہے جو شعلہ فشاں ہوں

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر	میں ورنہ وہی خلوتی راز نہاں ہوں
پنجہ ہے مرا پنجۂ خورشید میں ہر صبح	میں شانہ صفت سایہ رو زلف بتاں ہوں
تکلیف نہ کر آہ مجھے جنبش لب کی	میں صد سخن آغشتہ بہ خوں زیر زباں ہوں
۷۵ اک وہم نہیں بیش مری ہستی موہوم	اس پر بھی تری خاطر نازک پہ گراں ہوں
خوش باشی و تنزیہ و تقدس تھے مجھے میر	اسباب پڑے یوں کہ کئی روز سے یاں ہوں

پنجۂ خورشید=سورج کی کرنیں، سایہ=عیار
تکلیف=(کوئی کام کرنے کے لیے) کہنا

۲۶۲/۱ اس غزل میں دس شعر ہیں، اور پوری غزل میں تعلی، تفکر اور درون بینی کے عناصر اس طرح پیوست ہیں کہ اگرچہ ہر شعر بہت اعلا پائے کا نہیں ہے، لیکن انتخاب کرنے میں مجھے بڑی مشکل ہوئی۔ کیوں کہ ہر شعر کسی نہ کسی پہلو سے قابلِ لحاظ تھا۔ بہر حال، مَیں نے چار شعر نکال دیے ہیں۔ مطلع اگرچہ سب سے کم زور ہے، لیکن اسے غزل کی شکل میں قائم رکھنے کے لیے شامل کر لیا۔ مطلع میں اگرچہ کوئی بات نہیں، لیکن پھر بھی ایک زور اور گرمی ہے۔ آتش کے یہاں اس طرح کے شعر بہت ملتے ہیں جن میں بلند آہنگی تو ہے لیکن مضمون اور معنی کے لحاظ سے کچھ نہیں۔ شعر زیرِ بحث اتنا کم زور تو نہیں کہ توجہ انگیز نہ ہو، لیکن میر کی معمولہ مضمون آفرینی یا معنی آفرینی اس میں نہیں، ہاں کیفیت اور زور ہے۔ چوں کہ آگ کو پھونک مار کر روشن کرتے یا بجھاتے ہیں، اس لیے آگ اور شعلہ کے مفہوم والے تمام الفاظ میں "ہم نفساں" کے ساتھ ضلع کا ربط ہے۔

غزل نمبر ۲۵۱ اور غزل زیرِ بحث کی بحر ایک ہے، صرف قافیہ بدلا ہوا ہے۔ غزل نمبر ۲۵۱ کی زمین میں مصحفی نے غزل کہی ہے، لیکن دراصل مصحفی کی وہ غزل میر کی زیرِ بحث غزل کا جواب ہے۔ مصحفی کی غزل میں تعلی اور تفکر یک جا ہیں اور اُنھوں نے بعض شعر بہت عمدہ نکالے ہیں۔ ان کا مطلع یقیناً میر کے زیرِ بحث مطلع کا جواب ہے، اور حق یہ ہے کہ اس سے بہتر ہے:

مخلوق ہوں یا خالق مخلوق نما ہوں
معلوم نہیں مجھ کو کہ مَیں کون ہوں کیا ہوں

۲۶۲/۲ مصحفی نے اپنی محولہ بالا غزل میں اس مضمون کو نئے رنگ سے اُٹھایا ہے، ان کے یہاں میر کا سا مکاشفاتی لہجہ تو نہیں، لیکن سوالیہ انداز خوب ہے:

ہوں شاہد تنزیہہ کے رخسار کا پردہ
یا خود ہی مشاہد ہوں کہ پردے میں چھپا ہوں

میر کے یہاں لفظ "وہی" بڑا پُر قوت اور معنی خیز ہے، میر نے حسبِ معمول چھوٹے چھوٹے لفظوں میں بڑے معنی اور امکانات بھر دینے کا اُسلوب اختیار کیا ہے۔ شعر کے مضمون پر تفصیلی بحث کے لیے ملاحظہ ہو غزل نمبر ۲۵۶۔ شعر زیرِ بحث میں "خلوتی رازِ نہاں" کے ایک معنی ہیں "رازِ نہاں کی خلوت میں رہنے والا"۔ دوسرے معنی ہیں "رازِ نہاں کی خلوت (خلا=مکمل تنہائی) کو پسند کرنے والا"۔ تیسرے معنی ہیں "رازِ نہاں کو جاننے والا"۔ لفظ "خلوتی" اکثر لغات میں نہیں ہے۔ فرید احمد برکاتی نے اپنی فرہنگ میں الگ سے درج نہیں کیا ہے، لیکن "خلوتی منزل قدس" کا اندراج کر کے

معنی لکھے ہیں، ''غالباً فرشتے یا مقدس لوگ مراد ہیں۔'' اگر ''خلوتی'' کے صحیح معنی مد نظر ہوتے تو یہ تذبذب نہ پیدا ہوتا۔ (ویسے، ''خلوتی منزل قدس'' سے میر نے ہاروت اور ماروت مراد لیے ہیں۔ یہ الگ بحث ہے۔) ڈنکن فوربس نے جو معنی درج کیے ہیں ان میں ''گوشہ نشیں درویش'' (hermit) بھی ہے، جو میرے بیان کردہ دوسرے معنی کی توثیق کرتے ہیں۔
''خلوتی'' عمدہ اور نادر لفظ ہے۔ میر اور اقبال کے سوا کہیں اور نظر سے نہیں گذرا۔ ''ذوق و شوق'' میں اقبال کا شعر ہے :

جلوتیان مدرسہ کور نگاہ و مردہ ذوق خلوتیان مے کدہ کم طلب و تہی کدو

چوں کہ صوفیوں کا ایک فرقہ بھی خود کو ''خلوتی'' کہتا ہے، اس لیے میر اور اقبال دونوں کے یہاں اپنے اپنے سیاق کے لحاظ سے لفظ ''خلوتی'' اور بھی معنی خیز ہو جاتا ہے۔ خلوتی فرقے کے بانی حضرت عمر الخلوتی (وفات ۱۳۹۸) ایران کے تھے۔ ان کا ہندستان آنا ثابت نہیں لیکن ان کا سلسلہ یہاں غیر معروف نہ تھا۔ اصلاً وہ سہروردی تھے۔

۲۵۶/۵ یہ شعر کے بہت قریب معلوم ہوتا ہے، لیکن ایک اور بات بھی ہے۔ مسعود بک کا ذکر ہم غزل نمبر ۲۵۶ میں پڑھ چکے ہیں۔ ان کا قول ہے کہ روح اور عالم صانع سے ہے، نہ کہ عالم مصنوع سے۔ (یعنی روح دراصل اللہ کی صفات میں سے ہے، یا اگر ذرا ہمت سے کام لیا جائے تو یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ روح غیر مخلوق ہے۔) مسعود بک کہتے ہیں کہ روح دراصل انسانیت کے آئینے میں جمال رحمانی کا انعکاس ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو میر کے شعر کا مضمون صرف یہی نہیں کہ ''میں ایک مخفی خزانہ تھا، میں نے چاہا کہ چاہا جاؤں، اس لیے میں نے دنیا بنائی'' اس شعر کا مضمون یہ بھی ہے کہ انسان دراصل جمال الٰہی کا اظہار ہے، جیسا کہ ولی نے اپنے شعر میں واضح الفاظ میں کہا :

حُسن تھا پردۂ تجرید میں سب سوں آزاد خوب ہی آ کے کھلا صورت انسان میں آ

۲۶۲/۳ ''پنجۂ خورشید'' کا محاورہ بعض اور شعرا نے بھی بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے :

ڈوبا ہے شفق بیچ صنم پنجۂ خورشید یا مہندی کا ہاتھوں پہ ترے رنگ رہا رچ (سودا)
اس قدر ہوتا نہیں دست حنائی کا اثر پنجہ خورشید ترے گیسوؤں کا شانہ ہے (ناسخ)
بس کہ ہر یک موے زلف افشاں سے ہے تار شعاع پنجۂ خورشید کو سمجھے ہیں دست شانہ ہم (غالب)

ظاہر ہے کہ ناسخ اور غالب دونوں نے میر سے استفادہ کیا ہے۔ ان کے شعروں سے میر کا شعر حل کرنے کے لیے کچھ اشارے بھی نکلتے ہیں۔ لیکن میر کا شعر تینوں سے بڑھا ہوا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ میر نے پنجہ خورشید میں اپنا پنجہ دے کر خود کو سورج کے مقابل ٹھہرایا۔ پھر ان کے یہاں مراعات النظیر بھی زیادہ ہے۔ (پنجہ، پنجہ خورشید، صبح، شانہ، سایہ رو، زلف۔) معنی کے لحاظ سے دیکھیے تو ''پنجہ خورشید'' کو زلف معشوق کے برابر قرار دیا ہے۔ کیوں کہ دونوں میں باریکی لطافت اور چمک ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''سایہ رو'' بہ معنی ''عیار'' غیر معمولی لفظ رکھ دیا ہے۔ عیار ہمیشہ اپنے آقا کے ساتھ رہتا ہے، جہاں آقا وہاں عیار۔ اسی طرح شانہ بھی زلف کے لیے عیار کا کام کرتا ہے، کہ جہاں تک زلف جاتی ہے وہاں تک کنگھی بھی ہوتی ہے۔ پھر زلف اور کنگھی میں وہی رشتہ ہے جو آقا اور اس کے عیار میں ہوتا ہے۔ آقا کی طرح زلف بھی بلند تر اور رفیع

المرتبت ہے، اور عیار کی طرح شانہ بھی زلف سے کم رتبہ ہے۔ جس طرح عیار اپنے آقا کی خدمت کرتا ہے، اُسی طرح شانہ بھی زلف کی خدمت کرتا ہے۔

لہٰذا، ہر صبح میں معشوق کی زلف میں اپنی انگلیوں سے کنگھی کرتا ہوں۔ اس طرح میرا ہاتھ پنجۂ خورشید میں دو طرح سے ہے۔ ایک تو یہ کہ جو شخص معشوق کی زلف میں کنگھی کرتا ہے۔ وہ آفتاب جیسا مرتبہ رکھتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ معشوق کی زلف مثل پنجۂ خورشید ہے۔ مَیں اس میں کنگھی کرتا ہوں تو گویا پنجۂ خورشید سے پنجہ کرتا ہوں۔ ایسے مصرعے کے بعد دوسرا مصرع حاصل ہونا بہت مشکل تھا، لیکن میرؔ نے کس قدر آسانی سے یہ منزل سر کی۔ مصرع اولیٰ پر ترقی کر کے خود کو آقائے زلف کے ساتھ ساتھ چلنے والا عیار کہا، اور اپنی کارگذاری پوری طرح ثابت کر دی۔

ہماری داستانوں میں عیار کو شہزادے (ہیرو) کے جاں نثار دوست، راز دار، اور وفادار خادم کی حیثیت سے اپنے شہزادے کی رکاب پر ہاتھ رکھے ہوئے، یا اُس کی سواری کی زمام ہاتھ میں لے کر آگے آگے، یا شہزادے کے ساتھ ساتھ چلتا ہوا دکھایا جاتا ہے۔ ممکن ہے یہ رسم عیاروں سے بھی زیادہ قدیم ہو، یا اہلِ عرب کا رواج ہو۔ کیوں کہ شبلی نے سیرت النبی صلی اللہ علیہ وآلہٖ وسلم (جلد اوّل) میں لکھا ہے کہ جب نبی آخر الزماں خاتم النبیین حضرت محمد صلی اللہ علیہ وآلہٖ وسلم فتح مکہ کے دن مکے میں داخل ہوئے تو حضرت ابو بکر الصدیقؓ آپ خاتم النبیین حضرت محمد صلی اللہ علیہ وآلہٖ وسلم کی رکاب پر ہاتھ رکھے ہم راہ چل رہے تھے۔ اور سید سلیمان ندوی نے سیرت النبی صلی اللہ علیہ وآلہٖ وسلم (جلد دوم) میں لکھا ہے کہ حجۃ الوداع کے موقع پر جنابِ رسالت مآب خاتم النبیین حضرت محمد صلی اللہ علیہ وآلہٖ وسلم جب میدانِ عرفات میں تشریف لے گئے تو آپ کے اونٹ کی زمام حضرت بلالؓ کے ہاتھ میں تھی، اس طرح عیار (یا جاں نثار خادم/دوست) کے بارے میں یہ رسم بہت پرانی ہے کہ وہ ہمیشہ اپنے ہیرو کے ہم رکاب چلتا ہے۔ میرؔ کے شعر میں بھی یہی بات ہے کہ متکلم اپنے معشوق کی زلف کا عیار اور ہمیشہ اُس کے ساتھ رہنے والا ہے۔

ناسخؔ اور غالبؔ کے شعروں پر غور کریں تو ایک اور مفہوم کی طرف اشارہ ملتا ہے، ناسخؔ اور غالبؔ دونوں کے یہاں مضمون یہ ہے کہ سورج کی کرنیں معشوق کے بالوں میں کنگھی کرتی ہیں۔ اس مضمون کی بنیاد اس بات پر ہے کہ صبح ہونے پر لوگ منھ دھونے کے لیے آنگن یا برآمدے میں آجاتے تھے۔ وہاں اکثر دھوپ بھی ہوتی تھی جس سے منھ دھونے (والی) کا چہرہ اور بال دمک اُٹھتے تھے۔ اس پس منظر میں میرؔ کے شعر کا مفہوم یہ بھی ہوسکتا ہے کہ مَیں ہر صبح زلفِ معشوق میں اپنی انگلیوں سے کنگھی کرتا ہوں۔ ادھر سورج کی کرن بھی اُس کی زلف میں کنگھی کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ لہٰذا میرا پنجہ ہر صبح پنجۂ خورشید میں ہے۔ "پنجۂ خورشید" (سورج کی کرنیں) کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارۂ معکوس پیدا کیا ہے، یہ میرؔ کا خاص انداز ہے۔

دالان/برآمدے میں منھ دھونے کے بارے میں ملاحظہ ہو "باغ و بہار" (سیر دوسرے درویش کی، قصہ بصرے کی شہزادی کا):

ایک دالان میں اس نے لے جا کر بٹھایا اور گرم پانی منگوا کر ہاتھ پاؤں دھلوائے۔

میر کے مندرجہ ذیل شعر میں بھی آنگن یا دالان میں منھ دھونے کا اشارہ ہے :

دیکھ رہتے دھوتے اس رخسار کے وا یہ منھ دھوتے جو کہتی ماہ ماہ (دیوان دوم)

چوں کہ اس غزل میں تعلی کے مضامین بہت ہیں، اور اس شعر کے پہلے ایک شعر میں اپنے شاعرانہ کمال کا ذکر کیا ہے کہ جلوہ ہے مجھی سے لب دریائے سخن پر، اس لیے شعر زیر بحث کو تمثیلی رنگ میں فرض کریں تو یہ معنی نکلتے ہیں کہ میں معشوقۂ سخن کی مشاطگی کرتا ہوں اور اُس کی زلفوں کو سنوارتا ہوں۔ "سایہ رو" کے معنی "شب رو" (یعنی چور) اور "نیم شب بیدار" بھی ہوتے ہیں۔ یہ معنی یہاں پوری طرح کارگر نہیں، لیکن بالکل بے کار بھی نہیں، کیوں کہ ان میں اور "زلف" میں ضلع کا ربط ہے۔ (زلف کا کام دل کو چرانا ہے، زلف رات کی طرح تاریک اور طویل ہوتی ہے، سوتے وقت اکثر چوٹی کھول دیتے ہیں، اس لیے زلف کو نیم شب بیدار فرض کر سکتے ہیں۔) لاجواب شعر کہا ہے۔

۲۶۲/۴ غالب کا نہایت خوب صورت مطلع میر سے متاثر معلوم ہوتا ہے :

سر چشمہ خونست ز دل تا بہ زباں ہاے دارم سخنے با تو و گفتن نہ تواں ہاے

(میرے دل سے میری زباں تک ایک سرچشمۂ خوں ہے، ہاے کہ مجھے تجھ سے کہنے کو ایک بات ہے لیکن کہہ نہیں سکتا۔)

غالب کا مطلع کیفیت کے اعتبار سے میر سے بڑھ گیا ہے، لیکن میر کا شعر معنوی اعتبار سے بہت تہ دار ہے، میر کے مصرع ثانی میں پیکر بھی نہایت موثر اور دل دہلانے والا ہے۔ "آغشتن" کے معنی ہیں (۱) لتھیڑنا (۲) گوندھنا (۳) تر کرنا (۴) آلودہ کرنا۔ ظاہر ہے کہ پہلے تین معنی موقعے کے لیے نہایت مناسب ہیں۔ یہ بات ظاہر نہیں کی ہے کہ وہ سیکڑوں باتیں کون سی ہیں جو خون میں تر ہیں یا لتھڑی ہوئی ہیں۔ یہ بھی واضح نہیں کیا کہ وہ باتیں خون کیوں ہو گئیں۔ قاری یا سامع کے لیے صد سخن تخیل بہ خوں زیر زباں کا غیر معمولی پیکر متاثر اور متحرک کر دیتا ہے، اور کئی طرح کے امکانات پیدا ہوتے ہیں، لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ اَن گنت باتیں دل سے زبان تک آئیں اور خون ہو ہو کر زیر زباں جمع ہوتی گئیں۔ نحوی اعتبار سے بھی یہ جملہ بہت خوب ہے کہ خود کو صد سخن زیر زباں کہا، یہ نہیں کہا کہ میں صد سخن زیر زباں رکھتا ہوں۔

"تکلیف" یہاں فارسی محاورے کے معنی میں ہے۔ فارسی میں "تکلیف" کسی کام کو، اور کسی کام کے کرنے کو کہتے ہیں۔ اُردو میں اب یہ "زحمت"، "بیماری"، "اذیت" وغیرہ کے معنی میں استعمال ہوتا ہے، لیکن "کام" یا "کام کرنے" کے معنی محاورے میں اب بھی پوشیدہ ہیں۔ مثلاً "آپ ذرا اتنی تکلیف کریں کہ فلاں صاحب سے بات کر لیں۔" یا "آپ نے تکلیف کی، اس کا شکریہ"۔ میر نے "تکلیف" کو فارسی محاورے کے معنی میں کئی بار استعمال کیا ہے۔ ان کے علاوہ یہ صرف قائم کے یہاں نظر سے گذرا ہے۔ لیکن چوں کہ دو شعرا نے استعمال کیا ہے، اس لیے گمان گذرتا ہے کہ "تکلیف" کے یہ معنی اٹھارھویں صدی کی اُردو میں کسی نہ کسی حد تک مستعمل ضرور رہے ہوں گے :

صبح چمن میں اس کو کہیں تکلیف ہوا لے آئی تھی رخ سے گل کو مول لیا قامت سے سرو غلام کیا (میر دیوان اول)

تکلیف باغ کن نے کی تجھ خوش دہاں کے تئیں دیتا ہے آگ رنگ ترا گلستاں کے تئیں (میر دیوان اول)

تکلیف نالہ کر نہ مجھے آ خدا کو مان　　کیا جانے کیا غضب ہو ابھی ایک دم کے بیچ　　(قائم چاند پوری)

ترقی اُردو بورڈ پاکستان کے ''اُردو لغت'' میں ''تکلیف'' کے ایک معنی ''تحریک'' درج ہیں اور سند میں میر کا پہلا شعر (غلام کیا) اور قائم کا شعر لکھا ہے۔ فرید احمد برکاتی نے ''آنندراج'' کا حوالہ دے کر صحیح لکھا کہ فارسی میں ''تکلیف'' کے معنی ''کار فرمودن'' بھی ہیں۔ لیکن اُنھوں نے اشعار زیرِ بحث میں ''تکلیف'' کے معنی غلط درج کیے ہیں، کیوں کہ اُنھیں بھی اس لفظ کے موجودہ مروج معنی (زحمت، اذیت، وغیرہ) سے دھوکا ہو گیا۔ اگر وہ ''چراغ ہدایت'' دیکھ لیتے تو بات صاف ہو جاتی۔ (خود ''آنندراج'' نے یہ معنی براہ راست ''بہارِ عجم'' سے نقل کیے ہیں۔) ''چراغ ہدایت'' نے ''تکلیف کسے برخاک انداختن'' کو ''حرف کسے برخاک انداختن'' کے مرادف لکھا ہے اور ''قبول نہ کردن'' معنی بتا کر سلیم کاشی کا شعر نقل کیا ہے:

برخاک نہ انداختہ تکلیف ہوا را　　مے خوردہ و مستانہ خرامید بہ صحرا

(اس نے شراب پی اور صحرا کی جانب مستانہ چلا۔ اس نے ہوا کی کہی ہوئی بات ٹھکرائی نہیں۔)

اس طویل تحریر کی ضرورت یہ ظاہر کرنے کے لیے تھی کہ پرانے شعرا، خاص کر بڑے شعرا کے ہر لفظ پر غور کرنا ضروری ہے۔ یہ قیاس کرنا غلط ہوگا کہ وہ ہر لفظ کو انھی معنی میں استعمال کرتے ہیں جو ہمارے وقت میں مروج ہیں۔ یا جو ہمارے علم میں ہیں۔ اب اس مصرعے کی معنوی حیثیت کو ایک بار اور دیکھیے۔ متکلم چوں کہ شاعر ہے، اس لیے لوگ توقع رکھتے ہیں کہ وہ کچھ کلام کرے گا۔ متکلم جواب میں کہتا ہے کہ مجھے کلام کرنے کے لیے نہ کہو۔ اب لفظ ''آہ'' جو عام طور پر رسمی سا ہوتا ہے۔ دُہرے معنی کا حامل ہو جاتا ہے۔ ایک طرف تو یہ ''تکلیف'' کے ضلع کا لفظ ہے، اور دوسری طرف اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ مَیں صد سخن آغشتہ بہ خوں ہوں، اس لیے کلام نہیں کر سکتا، صرف آہ کر سکتا ہوں۔ اب ''سخن'' کی معنویت بھی دوبالا ہوتی ہے، کہ ''سخن'' بہ معنی ''شعر و شاعری'' بھی ہے، اور بہ معنی ''گفت گو'' بھی۔ زبردست شعر ہے۔

اس مضمون کو ہلکا کر کے دیوانِ دوم میں یوں کہا ہے:

مصلحت ہے میری خاموشی ہی میں اے ہم نفس　　لوہو ٹپکے بات سے جو ہونٹھ اپنے وا کروں

۲۶۲/۵ معشوق کی خاطر پر گراں ہونے کا مضمون میر آثر نے خوب باندھا ہے:

جتنے ہم آہ یاں ترے جی پر گراں رہے　　اتنے کچھ اب سبھوں کی نظر میں سبک ہوے

لیکن میر نے جو پہلو پیدا کیا ہے وہ اپنی الگ شان کا حامل ہے۔ مَیں مٹ کر خاک ہو گیا، یعنی میری ہستی اب صرف وہم و تصور کے برابر رہ گئی، یا مَیں اس قدر لاغر ہو گیا کہ میری ہستی صرف موہوم ہو کر رہ گئی ہے، یا پھر یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہر انسان کی ہستی موہوم اور غیر معتبر ہوتی ہے، مَیں بھی انسان ہوں لہٰذا میری بھی ہستی غیر معتبر ہے۔ اب دوسرے مصرعے میں کہا کہ اس موہومیت کے باوجود تجھے میرا ہونا پسند نہیں اور مَیں تیرے مزاج نازک پر بار ہوں۔ اس وقت تو میرا وجود اور عدم برابر ہے، پھر بھی شاید تو مجھے اس سے زیادہ معدوم کرنا چاہتا ہے۔ کیفیت کا شعر ہے، لیکن معنویت داری سے خالی نہیں۔

دیوانِ دوم میں اس مضمون کو نئے رنگ سے کہا ہے۔ وہاں کیفیت زیادہ ہے:

خاک ہوئے برباد ہوئے پامال ہوئے سب محو ہوئے — اور شدائد عشق کی رہ کے کیسے ہم ہموار کریں

۲۶۲/۲ اس مضمون کو متعدد بار کہا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۰۲/۱ لیکن یہاں دوسرے مصرعے میں سبک بیانی کمال کی ہے، اور ہزار مبالغوں پر فوقیت رکھتی ہے۔ انسان کو دنیا میں بہ درجۂ مجبوری آنا پڑا ہے۔ یہ مجبوری دو طرح کی ہے، ایک تو وہ قدیمی اور آغازی مجبوری یعنی گناہ آدم، جس کے باعث حضرت آدم کو بہشت چھوڑنی پڑی۔ دوسری وہ عمومی مجبوری جو حضرت آدم کے بعد (اور اُن کی وجہ سے) ہر انسان کا مقدر ہے۔ یعنی انسان کو پیدا ہونا، اور اُس کی روح کو عالم ارواح سے عالم آب وگل میں آنا پڑتا ہے۔ ان دو عظیم الشان الم ناک حقائق کو ''اسباب پڑے یوں'' جیسے مبہم، معنی خیز، اور بہ ظاہر سرسری فقرے میں بند کر دیا ہے۔ پھر، انسان مدت مدید سے یہاں ہے، لیکن اس کی یہ مدت اس مدت سے کم ہے جب وہ عالمِ ارواح میں تھا (کیوں کہ اُس کا آغاز روزِ الست کو ہوا تھا۔) اور اس مدت (یعنی ابد الآباد) سے تو بہت ہی کم ہے جو عالمِ عقبیٰ میں روح کا مقدر ہے۔ لہٰذا ان طویل زمانوں کے مقابلے میں بنی نوع انسان کی تاریخ بہت ہی مختصر ہے، اور اسے محض ''کئی روز'' سے تعبیر کرنا کمال معنی خیزی اور انتہائے بلاغت ہے۔ شعر میں محزونی اور واماندگی اور مجبوری کا لہجہ ہے۔ لیکن چوں کہ کسی بھی انسان کی مدت حیات بنی نوع انسان کی پوری تاریخ کے مقابلے میں بہت کم ہوتی ہے، اس لیے ایک ہلکی سی اُمید کی کرن بھی ہے۔ کہ یہ مجبوری بہت دیر نہ رہے گی۔

ممکن ہے میر نے اپنا شعر حافظ سے مستعار لیا ہو:

طائر گلشن قدسم چہ دہم شرح فراق — کہ دریں دام گہ حادثہ چوں افتادم

(میں گلشن قدس کا طائر ہوں، فراق کی تفصیل کیا بیان کروں، کیا بتاؤں کہ اس دام گہ حادثہ میں کیسے پھنس گیا۔)

بے شک میر کے پاس حافظ کے زبردست استعارہ و پیکر ''دام گہ حادثہ'' کا جواب نہیں۔ لیکن میر کے یہاں تہ داری زیادہ ہے۔ دونوں شعر اپنی اپنی جگہ بے نظیر ہیں۔ میر کے یہاں مصرع اولیٰ میں اجتماع صفات اور فارسی عربی الفاظ کی کثرت اور اُس کے مقابلے میں مصرع ثانی کی سادگی کا تضاد بھی بہت خوب ہے۔ اس میں ایک معنوی پہلو بھی ہے، کہ مصرع اولیٰ کے زرق برق الفاظ عالمِ ارواح میں متکلم کی تو نگری اور مصرع ثانی کے سادہ الفاظ عالمِ آب وگل میں متکلم کے افلاس اور بے چارگی کی علامت ہیں۔

(۲۶۳) (۳۲۲)

کہاں تک بھلا روؤ گے میر صاحب — اب آنکھوں کے گرد اک ورم دیکھتے ہیں

۲۶۳/۱ محمد حسن عسکری نے اکثر یہ بات کہی ہے کہ میر اپنی خودی سے زیادہ اپنی انسانیت کو پیش کرتے ہیں، اور وہ معمولی باتوں میں بھی المیہ کا وقار پیدا کر دیتے ہیں۔ اس ضمن میں اُنھوں نے اپنے مضمون ''میر جی'' میں میر کے دیوانِ اوّل کا یہ مطلع نقل کیا ہے:

جب رونے بیٹھتا ہوں تب کیا کسر رہے ہے — رومال دو دو دن تک جوں ابر تر رہے ہے

پھر عسکری صاحب لکھتے ہیں (اور بالکل صحیح لکھتے ہیں) کہ ''اس شعر میں جو ٹریجڈی پیدا ہوتی ہے وہ رونے کی وجہ سے نہیں، بل کہ رومال کے ذکر سے۔ یہ ایک لفظ بجلی کی سی تیزی سے سارا منظر ہمارے سامنے لے آتا ہے کہ یہ دنیا کیا جگہ ہے۔ یہاں کے آدمی کون لوگ ہیں۔ ان سے کس بات کی توقع کی جاتی ہے اور ان سب کے سامنے میر کا غم کیا ہے؟ اس کے بعد عسکری صاحب میرؔ کا زیرِ بحث شعر نقل کر کے کہتے ہیں کہ یہاں میرؔ نے ''ایک عامیانہ چیز کی مدد سے ٹریجڈی پیدا کی ہے۔''

اس میں کوئی شک نہیں کہ زیرِ بحث شعر میں عجب الم ناک غم گینی ہے۔ اور اس کیفیت کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس میں آنکھوں کے ورم کر جانے کا ذکر کیا گیا ہے، یعنی ایسی حقیقت کا جو عام زندگی سے ماخوذ ہے۔ لیکن رومال والے شعر میں مضمون زیادہ اہم ہے، کیفیت نہیں۔ عسکری صاحب نے مضمون آفرینی کے پہلوؤں پر مزید غور کیا ہوتا تو وہ یقیناً اس نتیجے پر پہنچتے کہ رومال کے ذکر کے باوجود اس شعر میں زورِ اشک باری کے مضمون کو نئے رنگ سے پیش کرنے سے پیدا ہوا ہے، دراصل اس مضمون کو ولیؔ بہت پہلے باندھ چکے تھے اور میرؔ نے ولیؔ کے مضمون پر ترقی کی ہے:

نہ پوچھو عشق میں جوش و خروشِ دل کی ماہیت برنگِ ابر دریا بار ہے رومال عاشق کا

ملحوظ رہے کہ رومال والے شعر میں کیفیت، ''دو دو دن تک'' کے سادہ اور بہ ظاہر معصوم مبالغے کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ میرؔ کا شعر ولیؔ سے بہتر ہے، کچھ تو اس وجہ سے کہ ولیؔ کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے، اور کچھ اس وجہ سے کہ میرؔ نے ''دو دو دن تک'' کا گھریلو فقرہ رکھ دیا ہے۔ مضمون میں اوّلیت کا شرف بہ ہر حال ولیؔ کو ہے۔ شعر زیرِ بحث کا مضمون البتہ میرؔ کا اپنا ہے۔ اس زمین و بحر میں غالبؔ اور سوداؔ کی بھی غزلیں فوراً یاد آتی ہیں۔ نوجوان غالبؔ کی غزل میرؔ اور سوداؔ دونوں کی غزل سے بہتر ہے، لیکن ''ورم'' کا قافیہ (یا آنکھوں کے ورم کر جانے کا مضمون) باندھنے کی ہمت نہ سوداؔ کو ہوئی نہ غالبؔ کو۔ میرؔ نے یہ مضمون کم سے کم دوبار اور کہا ہے:

آنکھوں نے میرؔ صاحب و قبلہ ورم کیا حضرت بکا کیا نہ کرو رات کے تئیں (دیوانِ اوّل)

بکائے شب و روز اب چھوڑ میرؔ نواحِ آنکھوں کا تو ورم کر گیا (دیوانِ چہارم)

دیوانِ اوّل کے شعر کا مصرعِ اولیٰ خوب ہے اور دیوانِ چہارم کے شعر کا مصرعِ ثانی۔ لیکن شعرِ زیرِ بحث کے دونوں مصرعے نہایت نپے تلے اور برجستہ ہیں۔ مصرعِ اولیٰ کا استفہام خوب ہے اور تخاطب بھی خوب ہے۔ اس تخاطب میں بے تکلفی اور پنچایتی رنگ ہے۔ دیوانِ اوّل کے شعر کا طرزِ تخاطب نسبتاً مصنوعی ہے اور دیوانِ چہارم کے شعر کا طرزِ تخاطب تھوڑا سا تحکمانہ اور تکلف لیے ہوئے ہے۔ علاوہ بریں، شعرِ زیرِ بحث میں ''دیکھتے ہیں'' میں اس بات کا کنایہ ہے کہ خطاب کرنے والے بہت سے لوگ ہیں۔ ''آنکھوں'' اور ''دیکھتے ہیں'' میں ضلع بھی بہت خوب ہے۔

(۲۶۴) (۳۲۲)

عام حکمِ شراب کرتا ہوں محتسب کو کباب کرتا ہوں

ٹک تو رہ اے بنائے ہستی تو تجھ کو کیسا خراب کرتا ہوں بنا=عمارت
۷۵۰ کوئی بجھتی ہے یہ بھڑک میں عبث تشنگی پر عتاب کرتا ہوں
جی میں پھرتا ہے میر وہ میرے جاگتا ہوں کہ خواب کرتا ہوں

۲۶۳/۱ یہاں مضمون کچھ خاص نہیں، لیکن مصرع ثانی دو معنی کا حامل ہے۔(۱) حکم شراب کے عام ہونے پر محتسب جل کر کباب ہو جائے گا، اور (۲) محتسب کی تکابوٹی ہو جائے گی اور میں (یا سب پینے والے) اُس کو کباب کر کے کھا جائیں گے۔ فعل کا صیغہ حال ہے، لیکن اس سے مستقبل کے بھی معنی نکلتے ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں: ''اب میں وہ کام کرتا ہوں جس پر زمانہ حیرت کرے گا۔'' یہ نحوی خوبی شعر میں مزید ہے۔ اگلے شعر میں بھی فعل کا استعمال اسی نہج پر ہے۔

مرزا فرحت اللہ بیگ نے دیوانِ یقین کے دیباچے میں لکھا ہے کہ میر نے یہ شعر امیر خسرو سے ترجمہ کر لیا ہے:

عام حکم شراب می خواہم محتسب را کباب می خواہم

اس بات سے قطع نظر کہ میر کا شعر فارسی کا سراسر ترجمہ نہیں ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ فارسی شعر کلیات خسرو میں نہیں ملتا۔ اس بات کا امکان ہے کہ یہ شعر کسی اور کا ہو۔ اور اس بات کا بھی امکان ہے کہ کسی نے میر کے شعر کی فارسی بنا دی ہو۔ فرحت اللہ بیگ نے یہ بات بہرحال صحیح لکھی ہے کہ پرانے لوگ غیر زبان کے اشعار کا ترجمہ کر لینا عیب نہیں سمجھتے تھے۔ انھوں نے اس مسئلے پر تفصیلی بحث نہیں کی ہے۔ تفصیلی بحث کا موقعہ یہاں بھی نہیں، لیکن میں اتنا کہہ دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ ترجمہ کرنا بھی مضمون آفرینی کے اصول میں شامل ہے، خاص کر جب ترجمہ اصل سے بڑھ جائے (جیسا کہ میر نے اکثر کیا ہے۔)

پرانی شعریات میں استفادۂ غیر کی حسب ذیل شکلیں تھیں۔(۱) سرقہ (۲) توارد (۳) ترجمہ (۴) اقتباس (۵) جواب۔ آخری شکل سب سے زیادہ مستعمل تھی، یعنی کسی اور کے شعر یا کسی اور کی غزل کے مضامین کو بہتر طور پر پیش کرنا۔ یہ اعلا درجے کا ہنر تھا۔ ملاحظہ ہو ۲۲۶/۱۔

۲۶۳/۲ بنائے ہستی کو خراب کرنے کا دعوا اور اس پر یہ تخاطب کہ تُو تھوڑی دیر ٹھہر، پھر دیکھ تیرا کیا حال کرتا ہوں۔ بہت لطیف ہے۔ ظاہر ہے کہ ''ٹک تو رہ'' محاوراتی ہے اور اس کا لغوی مفہوم اس سے متحارب ہے۔ اسی بنا پر شعر میں یہ تناؤ پیدا ہوا ہے۔

لیکن شعر میں لطف کے اور بھی پہلو ہیں۔ ''بنائے ہستی'' سے مراد خود اپنی زندگی ہو سکتی ہے، پوری دنیا ہو سکتی ہے، پوری کائنات ہو سکتی ہے، یہ بات بھی واضح نہیں کی ہے کہ ہستی کی عمارت کو کس طرح خراب کریں گے۔ ''خراب'' کے بھی دو معنی ہیں۔(۱) ویران اور منہدم (۲) تباہ حال، یعنی بُرا۔ دوسرا مفہوم کیفیاتی ہے، جیسے ہم کہتے ہیں فلاں شخص کا کردار خراب ہے، یا فلاں شخص بڑی خراب اُردو لکھتا ہے۔ پہلے معنی کی رو سے بنائے ہستی کی خرابی اسے ویران اور برباد کرنا ہے۔ دوسرے معنی کی رو سے اس کی خرابی اُس کے کردار کو گندہ اور خراب کرنا ہے۔ خرابی کس طرح ہوگی۔ یہ ظاہر نہ کر کے لطیف ابہام رکھ دیا ہے۔ مثلاً اپنی زندگی مراد ہے تو (۱) خود کشی کر لیں گے (۲) آوارہ و برباد ہو جائیں گے۔(۳) زندگی کو لہو و لعب میں صرف کریں گے، وغیرہ۔ اگر پوری دنیا یا کائنات مراد ہے تو (۱) اسے ویران کر دیں گے۔(۲) اس قدر بدنام کر

دیں گے اور اس کی اس قدر رُسوائی کریں گے کہ لوگوں کو اس سے نفرت ہو جائے گی۔ (۳) اس کے نظام کو درہم برہم کر دیں گے، وغیرہ۔

''بنائے ہستی'' سے مراد معشوق بھی ہو سکتا ہے، جیسا کہ ایک شعر میں میر نے معشوق کو ''باعثِ حیات'' کہا ہے:

تنگی جامہ ظلم ہے اے باعثِ حیات　　پاتے ہیں لطف جان کا ہم تیرے تن کے بیچ　(دیوانِ سوم)

اب مراد یہ ہوئی کہ تھوڑے ہی دنوں میں ہم معشوق کے اخلاق بگاڑ کر رکھ دیں گے۔ یہ مفہوم دُور کا ہو سکتا ہے، لیکن بالکل ناممکن نہیں۔ قائم کا شعر ہے:

وہ خوبرو ہے کون سا جگ میں فرشتہ وش　　دو روز مل کے ہم جسے بدخو نہیں کیا

اس سے ملتا جلتا مضمون دیوانِ دوم میں یوں باندھا ہے:

خوار تو آخر کیا ہے گلیوں میں تو نے مجھے　　تو بھی اے عشق جو تجھ کو بھی مَیں رسوا کروں

یہاں معنی کے پہلو بہت کم ہیں، اور ابہام میں کوئی امکانات نہیں۔ واضح رہے کہ ابہام اُسی وقت کارگر ہوتا ہے جب معنی کے کئی امکانات پیدا ہوں، جیسا کہ شعر زیرِ بحث میں ہے۔

''بنائے ہستی'' سے معشوق مراد نہ لیں تو شعر میں عجب قلندرانہ انقلابی بانکپن اور اکڑ ہے۔ اس میں تھوڑی سی جھلک ظرافت کی بھی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو شعر کا مرتبہ پست ہو جائے۔ دوسرے مفہوم کی رو سے شعر کا متکلم کوئی زبردست لفنگا اور جہاں آزمودہ معلوم ہوتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ معشوق پر داؤ چل جائے تو اُسے راہ پر لگا لیں گے۔

''بنائے ہستی'' سے ''ہستی کی بنیاد'' (نہ کہ عمارتِ ہستی) بھی مراد لے سکتے ہیں۔ ''بنا'' دونوں معنی میں مستعمل ہے۔

۲۶۴/۳ ''بھڑک'' بہ معنی ''شعلہ'' تو لغات میں ملتا ہے۔ لیکن ''بھڑک'' بہ معنی ''آگ'' نہیں ملتا۔ اب اسے میر کا تصرف کہیے، یا لغات کی نارسائی، یا مجاز مرسل کی عمدہ مثال فرض کیجیے، کہ تفاعل کہہ کر فاعل مراد لیا ہے۔ مَیں آخری صورت کو ترجیح دیتا ہوں۔ لیکن چوں کہ پراکرتی لفظیات پر میر کی دسترس بہت وسیع تھی، اس لیے ممکن ہے کسی مقامی بولی میں ''بھڑک'' بہ معنی ''آگ'' بھی ہو۔ بہ ہر حال، اسی ایک لفظ کی تازگی شعر کو انتخاب میں رکھنے کے لیے کافی ہے، لیکن بعض پہلو اور بھی ہیں۔ پہلے تو یہ دیکھیے کہ ''بھڑک'' کی وضاحت نہیں کی، کہ یہ کون سی آگ ہے۔ لیکن ''یہ بھڑک'' کہہ کر کلام میں زور بھی پیدا کیا اور یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ آگ پرانی ہے، اور سننے والے کو معلوم بھی ہے کہ یہ آگ کون سی ہے، کس کی لگائی ہوئی ہے، خود کلامی کا بھی لہجہ ہے، یعنی کوئی سامنے نہیں ہے، اور متکلم اپنے دل سے بات کر رہا ہے، کہ میں خواہ مخواہ اپنی پیاس پر خفا ہو رہا ہوں، یہ آگ وہ نہیں جو کسی چیز سے بجھ جائے۔ یہ کنایہ بھی بہت لطیف ہے کہ پہلے مصرعے میں صرف ''یہ بھڑک'' کہا۔ اور دوسرے مصرعے میں وضاحت کی کہ ''بھڑک'' سے پیاس مراد ہے۔ اب یہ نکتہ پیدا ہوا کہ آگ الگ چیز ہے اور پیاس الگ شے ہے۔ پیاس اس لیے لگی ہے کہ دل میں آگ لگی ہوئی ہے۔ آگ بجھے تو پیاس بجھے۔ محض پیاس پر خفا ہونا بے معنی ہے۔ پیاس تو آگ کا تفاعل ہے، خود مختار نہیں۔ آگ تو بجھنے والی ہے نہیں۔ لہٰذا شعر میں عجب مایوسی اور بے چارگی ہے۔ لیکن یہ مایوسی اور بے چارگی کسی ماتم یا نالہ وزاری کو راہ نہیں دیتی، بل کہ اس میں ایک طرح کا اقبال (acceptance) ہے۔ اور یہ

اقبال بھی کشمکش کے بعد پیدا ہوا ہے۔ پہلے تو پیاس بجھانے کی کوشش کی (مثلاً دل کو کہیں اور لگانا چاہا، یا کارِ دنیا میں منہمک کرنا چاہا، یا شعر و شاعری سے بہلانا چاہا۔) جب اس میں کامیابی نہ ہوئی تو پیاس پر خفا ہوے۔ اسے خشم و برہمی کے ذریعہ ڈرانا اور کم کرنا چاہا۔ (مثلاً ضمیر نے ملامت کی، یا خود کو ہی دھمکی دی کہ اگر پیاس نہ بجھے گی تو نتیجہ برا ہوگا، وغیرہ) جب یہ سب تدبیریں کارگر نہ ہوئیں تو اس نتیجے پر پہنچے کہ اب اپنی تقدیر کو قبول ہی کرنا ہوگا۔ یہ آگ تو بجھنے والی نہیں۔ میں فضول ہی تشنگی پر برہم ہو رہا ہوں۔ ''کوئی بجھتی ہے'' کا فقرہ بھی بہت بلیغ ہے، کیوں کہ اس میں سب امکانات ہیں۔ (۱) آگ اپنے آپ بجھ جاے۔ (۲) کوئی اور آ کر اسے بجھادے (۳) میں کوشش کروں تو بجھ جاے، وغیرہ۔

لطف یہ ہے کہ آگ کی نوعیت اب بھی واضح نہیں ہوئی۔ اب امکانات موجود ہیں۔ بہت عمدہ شعر کہا ہے۔

۲۶۴/۴ ''نور اللغات'' میں ''جی میں پھرنا'' کے معنی ''بار بار کسی کا دھیان آنا'' لکھے ہیں اور سند میں میر کا زیرِ بحث شعر دیا ہے۔ فرید احمد برکاتی نے بھی یہی معنی ''مہذب اللغات'' کے حوالے سے درج کیے ہیں۔ مشکل یہ ہے کہ یہ معنی شعر سے متبادر نہیں ہوتے۔ اگر معشوق کا دھیان بار بار آتا ہے تو یہ کوئی تعجب کی بات نہیں، اور اس شک کا کوئی موقع ہی نہیں کہ میں جاگ رہا ہوں کہ سو رہا ہوں؟ یہی بہتر ہے کہ یہاں ''پھرنا'' کو عام مفہوم (گشت کرنا، گھومنا پھرنا) میں لیا جاے اور ''جی میں پھرنا'' کو محاورہ فرض نہ کیا جاے۔

پرانے شعرا لفظ ''جی'' کو ''جان'' کے معنی میں استعمال کرتے تھے، خاص کر جب یہ لفظ کسی محاورے کا حصہ نہ ہو اور بہ طور اسم استعمال ہوا ہو، جیسے ناسخ:

کہکشاں تلوار ہے اور آسماں جلاد ہے ۔۔۔ جی نہیں بچتا نظر آتا شب فرقت میں آج

(کہکشاں کے تلوار اور آسمان کے جلاد ہونے کا مضمون میر درد کا ہے، پھر غالب نے بھی برتا، یہ بحث الگ ہے۔) لہٰذا مصرع اولیٰ کا مطلب یہ ہے کہ معشوق میری جان میں گھومتا پھرتا ہے، یعنی میری جان میں اتر گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب جان ہی معشوق سے بس جاے تو یہ اتحاد بالمعشوق کی انتہائی منزل ہوگی۔ اسی لیے دوسرے مصرعے میں استعجاب اور مسرت سے کہا کہ آیا میں جاگ رہا ہوں یا سو رہا ہوں (خواب دیکھ رہا ہوں؟) یعنی معشوق کا جان میں رچ بس جانا ایسی چیز ہے جو آسانی سے نصیب نہیں ہوتی۔

میر کے یہاں ''جی'' بہ معنی ''جان'' کے لیے ملاحظہ ہو ۶۴/۲، ۲۵۸/۳ وغیرہ۔

سراج اورنگ آبادی نے اس مضمون کو ہلکا کر دیا ہے:

یار کو بے حجاب دیکھا ہوں ۔۔۔ میں سمجھتا ہوں خواب دیکھا ہوں

(۲۶۵) (۳۲۸)

مثال سایہ محبت میں جال اپنا ہوں ۔۔۔ تمھارے ساتھ گرفتار حال اپنا ہوں

مری نمود نے مجھ کو کیا برابر خاک ۔۔۔ میں نقش پا کی طرح پائمال اپنا ہوں

ترا ہے وہم کہ یہ ناتواں ہے جامے میں
وگرنہ مَیں نہیں اب اک خیال اپنا ہوں

۷۵۵ بلا ہوئی ہے مری گو کہ طبع روشن میرؔ
ہوں آفتاب ولیکن زوال اپنا ہوں

۲۶۵/۱ یہ غزل بیدل کی زمین و بحر میں ہے۔ فارسی ردیف ''خودیم'' کو اُردو میں ''اپنا ہوں'' کر دیا ہے۔ بیدل کا مطلع ہے:

تحیر آئینۂ عالم مثال خودیم
بہانہ گردش رنگست و پائمال خودیم

(ہم اپنے ہی عالم مثال کا آئینۂ تحیر ہیں۔ (بہار و خزاں میں) رنگوں کا آنا جانا تو محض بہانہ ہے۔ ہم خود اپنے ہی پامال ہیں۔)

خود اپنے ہی پامال ہونے کا مضمون میرؔ نے اگلے شعر میں باندھا ہے۔ اس پر بحث آگے آتی ہے۔ شعر زیر بحث میں تشبیہ بھی نئی ہے اور مصرع ثانی میں مضمون بھی نیا ہے۔ انسان اور اُس کا سایہ دونوں میں ایسا رشتہ ہے کہ ایک کو دوسرے سے مفر نہیں۔ جہاں جسم ہے وہاں سایہ ہے اور جہاں سایہ ہے وہاں جسم۔ لہٰذا سایہ جسم کے جال میں ہے اور جسم سایے کے جال میں ہے۔ یہی حال متکلم اور محبت کا بھی ہے۔ جب تک متکلم ہے، تب تک اُس کی محبت بھی ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے جدا نہیں ہو سکتے۔ دوسرے مصرعے میں لطیف ایہام ہے۔ عاشق یوں تو معشوق کے ساتھ ہے، کیوں کہ اگر معشوق نہیں تو عاشق بھی نہیں، لیکن جس طرح عاشق اور محبت میں جسم اور سایے کا بندھن ہے، اُسی طرح معشوق بھی اپنے حال میں (یعنی اپنے حُسن اور معشوقی) میں گرفتار ہے۔ معشوق اپنے حُسن سے الگ نہیں ہو سکتا اور عاشق کو محبت نہیں چھوڑ سکتی۔ اس طرح دونوں ساتھ ساتھ بھی ہیں اور ایک دوسرے کی طرح اپنے اپنے حال (یعنی اپنی اپنی حالت) کے گرفتار بھی۔

۲۶۵/۲ یہ مضمون ایک حد تک تو بیدل سے مستعار ضرور ہے (جیسا کہ میں نے ۲۶۵/۱ میں لکھا ہے) اور بیدل نے ایک اور شعر میں اپنے ہی پائمال ہونے کا مضمون پھر باندھا ہے:

شمع آسودگی چہ امکانست
تا سرے ہست پائمال خودیم

(اس بات کا کیا امکان کہ آسودگی کی شمع روشن ہو، جب تک سر ہے، تب تک ہم آپ اپنے پائمال ہیں۔)

لیکن واقعہ یہ ہے کہ بیدل کا مطلع (جو ۲۶۴/۱ میں نقل ہوا) بہت عمدہ نہیں، کیوں کہ اس میں اپنے پائمال خود ہونے کی دلیل نہیں، اور دونوں مصرعوں میں ربط بھی بہت نہیں، اُوپر جو شعر نقل ہوا وہ نسبتاً بہتر ہے۔ لیکن میرؔ کا مضمون بیدلؔ سے پھر بھی آگے نکل گیا ہے۔ اور میرؔ کا شعر ربط و مناسبت الفاظ کے اعتبار سے بھی بیدلؔ کے دونوں شعروں سے بڑھا ہوا ہے۔

میرؔ کے یہاں سب سے پہلا نکتہ یہ قابلِ غور ہے کہ بیدلؔ کے علی الرغم ان کا مضمون اخلاقی یا سبق آموزانہ نہیں، بل کہ تفکراتی ہے، اور آفاقی محزونی کا حامل ہے۔ ''نمود'' بہ معنی ''دکھائی دینا، ظاہر ہونا'' بھی ہے، اور بہ معنی ''نمایاں ہونا'' بھی ہے۔ دونوں صورتوں میں نتیجہ ایک ہی ہے کہ مَیں جیسے ہی نمودار ہوا، خاک میں ملا دیا گیا۔ اب اس مضمون کے لیے مصرع ثانی میں کیا عمدہ دلیل پیش کی ہے۔ کہ جس طرح نقشِ پا نمودار ہوتے ہی مٹا دیا جاتا ہے، یا قدموں تلے پامال

ہو جاتا ہے۔ اِسی طرح نمود اور میری پامالی بھی ہے۔ واضح رہے کہ نقشِ پا تو اُسی وقت بن جاتا ہے جب پاؤں زمین پر پڑتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ نظر تب آتا ہے جب پاؤں اُٹھتا ہے۔ لہٰذا پامال ہونا ہی نقشِ پا کا وجود میں آنا ہے۔ یعنی نقشِ پا کا عدم اس کا وجود ہے۔ اور اس کا وجود منحصر ہے۔ پامالی پر۔ پھر دیکھیے کہ اس نقشِ پا پر پھر دوسروں کے پاؤں پڑتے ہیں، یہ بھی ممکن ہے کہ آپ کا ہی پچھلا قدم آپ کے اس نقشِ پا پر پڑے جو اگلے قدم نے بنایا ہے۔ لہٰذا نقشِ قدم ہر طرح پامال ہوتا ہے۔ وہ وجود میں آتا ہے پامالی کے ذریعہ، اور اس کا وجود اس لیے ہے کہ وہ پامال ہو۔

خود کو نقشِ پا سے تعبیر کرنا اور اس طرح یہ ثابت کرنا کہ وجود میں آنا نتیجہ ہے پامالی کا اور پامالی نتیجہ ہے وجود میں آنے کا، انتہائی عمدہ تخیل ہے اور کائناتی المیے کے انداز رکھتا ہے۔

نقشِ پا کی افتادگی اور پستی حال کا مضمون میر دردؔ نے خوب لکھا ہے :

ہوں افتادہ برنگ نقش قدم رفتگاں کا مگر سراغ ہوں میں

یہ مضمون، کہ نقشِ قدم سراغ ہے گئے ہوئے لوگوں کا، ولیؔ نے انتہائی حُسن اور کیفیت کے ساتھ نظم کیا ہے :

یوں رفتگاں کے ہجر میں داغاں ہیں سینے پر ولیؔ صحرا کے جوں دامن اپر ہوں نقش پائے رہرواں

اتنے خوب صورت شعروں کے سامنے چراغ جلنا مشکل تھا۔ لیکن میرؔ نے بیدل سے استفادہ کرتے ہوئے نقشِ قدم کے مضمون کو نئی وسعت دے دی۔

$\frac{۲۶۵}{۳}$ گدازِ عشق کے باعث اپنے وجود کو وہم سے کئی جگہ تعبیر کیا ہے، مثلاً $\frac{۳۷}{۱}$ اور مندرجہ ذیل اشعار :

گدازِ عشق میں بہ بھی گیا میر یہی دھوکا سا ہے اب پیرہن میں (دیوانِ اوّل)

ریاضات محبت نے رکھا ہے ہم میں کیا باقی نمود اک کرتے ہیں ہم یوں ہی اب شکل مثالی سے (دیوانِ دوم)

شعرِ زیرِ بحث اُوپر درج کردہ دونوں شعروں سے بہتر ہے۔ دیوانِ اوّل کے شعر کا مصرعِ ثانی بہت خوب ہے، لیکن شعر میں معشوق سے خطاب براہِ راست نہیں ہے (اگرچہ امکان ہے کہ شعر کا متکلم معشوق سے بات کر رہا ہو) اور خود معشوق کا تاثر شعر سے ظاہر نہیں ہوتا۔ دیوانِ دوم کے شعر میں مصرعِ ثانی بہت خوب ہے، لیکن مصرعِ اولیٰ کثرتِ الفاظ سے بوجھل ہے۔ $\frac{۳۷}{۱}$ پر جو شعر ہے اس میں لفظ ''نمود'' کی خاص اہمیت ہے، اور اس بات کی بھی، کہ معشوق سے کہا جا رہا ہے کہ اس وقت بھی آنا ہے تو آ جاؤ۔ ورنہ ہم میں کیا رہے گا۔

شعرِ زیرِ بحث میں پہلی خوبی تو یہ ہے کہ معشوق سے براہِ راست خطاب ہے، لیکن یہ امکان بھی ہے کہ خطاب معشوق سے نہ ہو، بل کہ کسی بھی شخص سے ہو جو میر کو زندہ اور گوشت پوست کا ڈھانچہ سمجھتا ہو۔ دوسری خوبی یہ ہے کہ معشوق (یا مخاطب) کا تاثر بھی موجود ہے، کہ وہ متکلم کو زندہ اور اُس کے جسم کو لباس کے ذریعہ ڈھکا ہوا سمجھتا ہے۔ تیسری اور سب سے بڑی خوبی مصرعِ ثانی کا مضمون ہے۔ جو چیز تم دیکھ رہے ہو وہ محض میرے خیال کی قوت ہے۔ یعنی میں نے اپنے کو اپنی قوتِ متخیلہ کے زور پر تمھارے سامنے متشکل کر دیا ہے۔ یا پھر یہ میں نہیں ہوں، بل کہ میرا خیال ہے۔ یعنی تمھارے دل میں جو میری شبیہ ہے وہ تمھاری آنکھوں کے سامنے آ گئی ہے، اور تمھیں دھوکا ہو رہا ہے کہ یہ اصلی میں ہوں۔ تیسرے معنی یہ ہیں

کہ اب میں اتنا کم زور ہو چکا ہوں کہ جو کچھ تم دیکھ رہے ہو، اس میں اور میرے اصل وجود جسم میں وہی رشتہ ہے جو کسی طبیعی جسم اور خیالی جسم میں ہوتا ہے۔ یعنی خود تو معدوم ہو چکا ہوں، بس میرا خیال (یعنی میرا عکس، یا تصوری وجود) باقی ہے۔

مصرع اولیٰ میں "یہ ناتواں" بھی خوب ہے۔ یعنی "میں ناتواں ہوں جاے میں" کہنا ممکن تھا، لیکن اس کی جگہ "یہ ناتوں ہے جاے میں" کہا اور تین خوبیاں حاصل کرلیں۔ (۱) چوں کہ خود اپنے وجود کی نفی مصرع ثانی میں کر رہے ہیں اس لیے "میں" لکھتے تو گویا اپنے وجود کی تصدیق ہوتی۔ (۲) "یہ ناتواں" کہہ کر خود کو تقریباً واحد غائب کا مرتبہ دے دیا۔ (۳) جب کوئی شے سامنے موجود ہو تو اس کے اسم پر اسمِ اشارہ ("یہ") لگانے سے زور بڑھ جاتا ہے۔ مثلاً اقبال:

ہیں تیرے تصرف میں یہ بادل یہ گھٹائیں　　یہ گنبد افلاک یہ خاموش فضائیں

("روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے")

یا اقبال "لالہ صحرا" کا آغاز یوں کرتے ہیں:

مجھ کو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی　　یہ گنبدِ مینائی یہ عالم تنہائی

میر کے یہاں اسم اشارہ کے ایک اور زبردست استعمال کے لیے ملاحظہ ہو $\frac{۲۳۸}{۲}$ اور $\frac{۲۷۳}{۲}$۔

ناتوانی کے مضمون تمام شعرا باندھا کیے ہیں۔ یہ ہند ایرانی شعرا کا محبوب مضمون ہے۔ لیکن میر سی تازگی اور جدت سے شاید ہی کسی نے باندھا ہو۔ غالب نے شوخی اور مکرِ شاعرانہ اور شگفتہ طبعی کے سہارے سے خوب کہا ہے، لیکن میر کا مضمون ان کی پہنچ سے بہت دور رہا:

لاغر اتنا ہوں کہ گر تو بزم میں جاوے مجھے　　میرا ذمہ دیکھ کر گر کوئی جتلا دے مجھے

شگفتہ طبعی ناسخ کے یہاں بھی ہے، لیکن ان کے مضمون کے متعلقات بے لطف ہیں، کثرتِ الفاظ اس پر مستزاد:

انتہاے لاغری سے جب نظر آیا نہ میں　　ہنس کے وہ کہنے لگے بستر کو جھاڑا چاہیے

متعلقات کے پُر لطف ہونے سے میری مراد یہ ہے کہ مضمون کو جس صورت حال کے حوالے سے بیان کیا جاے اس میں بھی تازگی اور ندرت ہو۔ ناسخ کے یہاں صورت حال یہ ہے کہ معشوق بیمار پرسی کو آیا۔ عاشق بستر سے لگ گیا ہے اور اتنا دبلا ہو گیا ہے کہ دکھائی نہیں دیتا۔ ظاہر ہے جب وہ دکھائی ہی نہیں دیتا تو اس کے چارہ ساز اور دوست اُس کی خدمت اور دیکھ بھال کیا کر سکتے ہوں گے؟ پھر معشوق کا ہنسنا اور یہ کہنا کہ بستر کو جھاڑ کر دیکھیں، معشوق کی سنگ دلی پر دال تو ہے، لیکن اس سے عاشق کی توقیر اتنی گھٹ جاتی ہے کہ وہ انسان سے زیادہ کوئی کیڑا (مثلاً کھٹمل) معلوم ہونے لگتا ہے۔ (واضح رہے کہ بستر کو جھاڑنے کا محل یہی ہوتا ہے کہ اس میں کھٹمل وغیرہ قسم کا کوئی حقیر لیکن ضرر رساں کیڑا ہو۔) اس طرح شعر میں طباعی کی جگہ معمولی درجے کی ہزل حاوی آجاتی ہے۔ غالب نے تو مکرِ شاعرانہ سے کام لے کر مضمون کو بچا لیا، لیکن ناسخ جوشِ بیان میں طباعی اور شگفتہ طبعی کی حدوں کو پار کر گئے۔ میر نے سب سے بہتر انداز اختیار کیا، کہ متکلم ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ اس طرح مضمون میں اس قدر جان پڑ گئی ہے کہ بہ ظاہر معلوم ہوتا ہے ناسخ اور غالب کے شعروں کا میر سے کوئی رشتہ ہی نہیں۔

کپڑوں کے پیکر کو برتتے ہوے اس مضمون کو میر نے دو جگہ اور باندھا ہے، اور حق یہ ہے کہ خوب باندھا ہے :

ترا ہے وہم کہ مَیں اپنے پیرہن میں ہوں نگاہ غور سے کر مجھ میں کچھ رہا بھی ہے (دیوانِ اوّل)

پوشیدہ تو نہیں ہے کہ ہم ناتواں نہیں کپڑوں میں یوں ہی تم کو ہمارا بھرم ہے کچھ (دیوانِ سوم)

شعر زیر بحث میں معنی کے پہلو زیادہ ہیں۔ ورنہ مندرجہ بالا دونوں شعر بھی کسی بھی اچھے شاعر کے لیے مایۂ افتخار ہیں۔

آخری بات یہ ہے کہ میر نے مصرع اولیٰ میں معشوق (یا مخاطب) کے وہم کا ذکر کر کے دوسرے مصرع میں اپنا خیال رکھ کر بات کو پوری طرح مربوط کر دیا ہے۔ اگر صرف یہ کہتے کہ تم کو غلط فہمی ہے، وغیرہ، تو ربط اتنا مکمل نہ ہوتا۔ شاہ کار شعر کہا ہے۔

۲۶۵/۴ تعلّی کے شعر سب کہتے ہیں، لیکن اس شعر کا انداز ہی اور ہے۔ "طبع روشن" اور "آفتاب" کی مناسبت بہت خوب تو ہے ہی، لیکن اپنے زوال کو اتنا بلند درجہ دینا کہ وہ زوال آفتاب کے برابر ہو جاے، میر کے اسی بے لگام تخیل کا نمونہ ہے جس کا ذکر مَیں پہلے کر چکا ہوں۔ فارسی، اُردو کی مشہور کہاوت ہے :

اے روشنی طبع تو بر من بلا شدی

یہ ایسے موقع پر بولی جاتی ہے جب کسی شخص کی خوبی، خاص کر اس کی ذہنی اور دماغی خوبی، اُسے کسی مشکل میں ڈال دے یا اُس کے لیے ابتلا کا سامان بن جاے۔ اب میر کہتے ہیں کہ درست ہے میری روانی طبع (میرا کمال شاعری، میرا عشق، میرا متفکرانہ ذہن) میرے لیے (اور شاید اوروں کے لیے بھی) سامان بلا ہے۔ لیکن مجھے کوئی رنج نہیں، بل کہ مجھے اس پر افتخار ہے، کیوں کہ مَیں آفتاب ہوں، اور اگر روشنی طبع کے باعث مجھ پر ابتلا آئی تو یہ ایسا ہی ہے جیسے آفتاب اپنی روشنی کے باوجود (یا اسی روشنی کے باعث) غروب ہونے پر مجبور ہوتا ہے۔

اس تعلّی میں دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہی کہ مَیں آفتاب کی طرح روشن ہوں، دوسرا یہ کہ مَیں اپنی ذات میں تنہا ہوں۔ میری ابتلا اوروں کی طرح کی نہیں ہے، بل کہ آفتاب کی طرح تنہا اور بے عدیل ہے۔ کوئی تارا نہ آفتاب کی طرح روشن ہوتا ہے، اور نہ اُس کی طرح غروب ہوتا ہے۔ سورج کا تنہا اور عدیم النظیر ہونا اُس کی خوبی اور اُس کے لیے باعثِ فراغت ہے، یہ مضمون میر نے دیوانِ ششم میں یوں باندھا ہے :

تجرید کا فراغ ہے یک دولت عظیم بھاگے ہے اپنے سایے سے بھی خوشتر آفتاب

لہٰذا آفتاب کی طرح مَیں بھی اس قدر یکہ دیکھتا ہوں کہ میرا سایہ تک نہیں۔ اور میرا زوال بھی آفتاب ہی کے زوال کی طرح روشن اور بے عدیل ہے۔

روشنی طبع کا مضمون میر علی اوسط رشک نے تمثیلی انداز میں باندھا ہے، لیکن ان کا ثبوت نامکمل رہ گیا :

سچ یہ ہے روشنی طبع بلا ہوتی ہے چاند کامل جو ہوا نقص بھی درکار ہوا

(۳۳۰) **(۲۶۶)**

۷۵۵ سید ہو یا چمار ہو اس جا وفا ہے شرط کب عاشقی میں پوچھتے ہیں ذات کے تئیں کے تئیں = کے بارے میں

$\frac{۲۶۶}{۱}$ اس شعر میں ''اس جا'' اسی قسم کا زور رکھتا ہے، جیسا کہ $\frac{۲۶۵}{۳}$ میں ''یہ ناتواں'' کی بحث میں مذکور ہوا۔ ''اس جا'' میں دوسرا لطف یہ ہے کہ ''عاشقی'' جو ایک صورتِ حال ہے، اسے جگہ سے تعبیر کیا ہے۔ یہ اُردو کا خاص محاورہ ہے، لیکن اس کے برتنے میں سلیقہ بہت درکار ہوتا ہے۔ ''عاشقی میں'' کہ کر صورتِ حال کی مکانیت کو مستحکم کیا ہے۔ اس طریقۂ کار کو برتنے میں ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ ''عاشقی'' (یعنی عشق کرنا، عشق میں مبتلا ہونا، اور عشق کے لوازمات سے معاملہ کرنا) کی اہمیت عاشقوں (یعنی عشق کرنے والوں) سے زیادہ ہو جاتی ہے۔ انفس (یعنی انفرادی شخصیت، یا اشیا کی انفرادی حیثیت) اہم نہیں ہے، بل کہ آفاق (یعنی مکمل صورتِ حال، عمومی وجود) اہم ہے۔ ہماری شاعری (اور تہذیب و فکر و فلسفہ) کا یہ اُصول یہاں بڑی خوبی سے کارفرما ہے۔ مثلاً مصرعِ ثانی اگر یوں ہوتا:

کب عاشقوں سے پوچھتے ہیں ذات کے تئیں

تو مرکزی اہمیت عشق کی نہیں، بل کہ انفرادی عاشقوں کی ہوتی۔ یعنی آفاق کی جگہ انفس کو مرکزیت حاصل ہو جاتی۔ حالؔی کا زمانہ آتے آتے ہماری تہذیب میں (غالباً مغرب کے زیرِ اثر) آفاق کے بجائے انفس کو مرکزی مقام حاصل ہونے لگا تھا۔ چناں چہ دیکھیے، حالؔی نے میؔر کے مضمون کو یوں بیان کیا ہے:

قیس ہو کوہ کن ہو یا حالؔی عاشقی کچھ کسی کی ذات نہیں

حالؔی کے یہاں عاشقی اہم تو ہے، لیکن مرکزی اہمیت انفس (یعنی قیس، کوہ کن اور حالؔی) کی ہے جو عاشقی کرتے ہیں۔ حالؔی کا شعر نہایت عمدہ ہے، اور دوسرے مصرعے میں لفظ ''کچھ'' تو بہت پُر زور ہے۔ لیکن تہذیبی مفروضات (cultural assumptions) کی تبدیلی کے باعث ان کا شعر میؔر کی دنیا سے الگ ہو جاتا ہے۔

اب میؔر کے شعر میں ''سید ہو یا چمار'' پر غور کیجیے۔ یہاں بھی عمومیت ہے۔ پھر اس فقرے میں ہندستانی تعصبات و تصورات کو پوری طرح سمو کر بات کو نوری اور زمینی کر دیا ہے۔ برہمن شیخ وغیرہ کہتے تو وہ عمومیت نہ حاصل ہو سکتی، جو رسم و رواج اور معاشرت کے حقائق پر مبنی ہے۔ یہ دونوں الفاظ (سید اور چمار) ایک پورے معاشرے، اس کے طبقات، اُس کی اچھائی بُرائی، سب کو محیط ہیں۔ محمد حسن عسکری نے بعض کہاوتوں اور محاوروں کے حوالے سے بھی یہی بات کہی ہے کہ ان میں ایک پورا تہذیبی تناظر منعکس ہو جاتا ہے۔ پھر سید اور چمار کے ساتھ لفظ ''ذات'' کو جتنی مناسبت ہے اُتنی قیس، کوہ کن، حالؔی وغیرہ ناموں سے نہیں ہے، جو حالؔی کے شعر میں مذکور ہیں۔

میؔر کے بارے میں کئی لوگوں (مثلاً قاضی عبدالودود) نے شک ظاہر کیا ہے کہ وہ سید نہ تھے۔ محمد حسین آزاد نے بھی اپنے انداز میں یوں لکھا ہے کہ شک کی بنیاد پڑنا لازم تھی۔ حقیقت جو بھی ہو (اور میؔر کی سیادت یا عدمِ سیادت کا ان کے

شاعرانہ مرتبے سے کوئی تعلق بھی نہیں) یہ امر واقعہ ہے کہ میرؔ نے ''سیّد'' اور ''چمار'' کو دو انتہاؤں کے طور پر اکثر استعمال کیا ہے:

اے غیر میرؔ تجھ کو گر جوتیاں نہ مارے　　سیّد نہ ہووے پھر تو کوئی چمار ہووے　(دیوانِ اوّل)

لہٰذا سیّد اور چمار کہہ کر میرؔ نے اپنے خیال میں سب سے زیادہ ''شریف'' اور سب سے زیادہ ''حقیر'' کا ذکر کر دیا ہے۔ اس طرح مملکتِ عشق میں ہر چھوٹے اور ہر بڑے کو یہ شرطِ وفا برابر قرار دے دیا ہے۔ یہ ایک طرح کی بشر دوستی (Humanism) ہے جس پر اسلامی تہذیب اور تصوف کی گہری چھاپ ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اس میں ذات پات اور طبقہ بندی کا بھی شعور ہے جسے رجعت پرستانہ کہنا ضروری ہے۔ بشر دوستی اور ذات پات کی تفریق کا یہ جذبہ شعر میں بہ یک وقت موجود ہونے کی وجہ سے اس میں عجب طنزیہ لطف پیدا ہو گیا ہے۔ ایک طرف تو یہ طنز خود متکلم اور اس کے ہم خیال لوگوں کے معتقدات پر ہے جو انسانوں میں ذات پات کی تفریق روا رکھتے ہیں۔ تو دوسری طرف یہ اُن اہلِ ظاہر پر بھی طنز ہے جو عشق کو چند لوگوں کی میراث سمجھتے ہیں۔ مجموعی حیثیت سے یہ شعر عشق کی درویش صفت بشر دوستی کا آئینہ دار ہے۔

غالبؔ نے اس مضمون کو اپنے مخصوص تعقلاتی انداز میں لکھا ہے۔ ان کے یہاں کیفیت بہت کم ہے، جب کہ میرؔ کا شعر اتنے معنی کا حامل ہوتے ہوئے بھی کیفیت سے بھی بھرپور ہے:

وفاداری بہ شرطِ استواری اصل ایماں ہے　　مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

سیّد اور چمار کی دوئی کو میرؔ سے براہِ راست مستعار لے کر سلیم احمد نے عمدہ شعر کہا ہے:

گانٹھتے ہیں پھٹے ہوئے جذبات　　ہو کے سیّد بنے سلیم چمار

سلیم احمد کے شعر کو مَیں نے میرؔ سے براہِ راست مستعار اس لیے کہا کہ سلیم احمد (جیسا کہ اُنھوں نے اپنی خود نوشت میں لکھا ہے) سیّد نہ تھے۔ اس شعر میں ''سیّد'' اور ''چمار'' استعارہ ہے۔ آپ بیتی نہیں۔ مَیں یہ بات پوری طرح واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ مَیں ذات پات کی تفریق کو غلط اور سماجی ناانصافی پر مبنی سمجھتا ہوں۔ نہ ہی مَیں اس ''دوئی'' کا حامی ہوں جس کا ذکر میرؔ اور سلیم احمد کے اشعار میں ہے۔ میں نے ان چیزوں کا تذکرہ اشعار کے حوالے سے کیا ہے، اپنے تصورات کے حوالے سے نہیں۔

(۲۶۷)　　(۳۳۶)

گوش دیوار تک تو جا نالے　　اس میں گل کو بھی کان ہوتے ہیں

۲۶۷/۱ اُردو ادب کی تاریخ مفروضوں اور فرضی بیانات سے بھری پڑی ہے۔ ان میں سے ایک مفروضہ یہ بھی ہے کہ اٹھارھویں صدی کے شروع میں دلی میں ''ایہام گوئی'' کی تحریک بہت مقبول تھی۔ پھر مرزا مظہر جانجاناں وغیرہ کے زیرِ اثر خود ''ایہام گویوں'' (مثلاً شاہ حاتم) نے رنگ بدلا۔ آہستہ آہستہ ایہام گوئی ختم ہو گئی اور اس کی جگہ جذبات و محسوسات کا سادہ، بے تکلف اور کیفیت آگیں بیان دلی والوں کا طرز ٹھہرا۔ اس دعوے کے ثبوت میں اشعار کا شمار نہیں پیش کیا جاتا کہ (مثلاً) ۱۷۵۰ کے بعد فلاں فلاں شعرا کے (مثلاً) اسی یا نوے فی صدی شعروں میں ایہام نہیں

ہے۔ نہ ہی "ایہام گو" شعرا (مثلاً) آبرو، ناجی، شروع کے شاہ حاتم) کے اشعار کا شمار پیش کیا جاتا ہے کہ ان کے یہاں (مثلاً) پچاس فی صدی شعروں میں ایہام ہے۔ ہمارے نقاد اور مورخ کرتے یہ ہیں کہ اکا دکا شاعروں کے بیانات اور اشعار پر تکیہ کر کے حکم لگا دیتے ہیں کہ فلاں زمانے تک "ایہام گوئی" مقبول رہی۔ اور پھر اُس کے بعد متروک و مردود ٹھہری۔

واقعہ یہ ہے کہ "ایہام گوئی" کبھی متروک نہ ہوئی۔ اور ہوتی بھی کیسے؟ ایہام دراصل رعایت کا اور رعایت، معنی آفرینی کا ذریعہ ہے۔ اور ہماری زبان کی بڑی خوبیوں میں سے ایک یہ بھی ہے کہ اس میں رعایت اور مناسبت کے امکانات بہت ہیں۔ کوئی بھی تخلیقی شخصیت، اگر وہ زبان شناس ہو، ایہام اور رعایت سے دامن گرداں نہیں ہو سکتی۔ اچھا شاعر زبان کے تمام امکانات کو نظر میں رکھتا ہے، اور اُن کو بروے کار لا کر "لطفِ سخن" پیدا کرتا ہے۔ ("لطف" کے سلسلے میں ملاحظہ ہو ۲۲۰/۲) بہ ہر حال، "ایہام گوئی" کے زوال کی دلیل میں جو شعر پیش کیے جاتے ہیں ان میں کچھ حسب ذیل ہیں:

یک رنگ ہوں آتی نہیں خوش مجھ کو دو رنگی منکر سخن و شعر میں ایہام کا ہوں میں (سودا)

یہ شعر دراصل درد کے مندرجہ ذیل شعر کا جواب ہے۔ اس کا کچھ خاص تعلق ایہام کے انکار سے نہیں:

از بسکہ ہم نے نام دوئی کا مٹا دیا اے درد اپنے وقت میں ایہام رہ گیا

درد یہ کہہ رہے ہیں کہ ہم نے دوئی کا نام ہر جگہ مٹا دیا، اب صرف شعر میں ایہام رہ گیا، اور کہیں دوئی نہیں۔ سودا اس کا جواب دیتے ہیں کہ میں اس قدر یک رنگ ہوں کہ میں شعر میں بھی ایہام کو نہیں مانتا۔ اس کا ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میں ایہام کے وجود کا قائل نہیں۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ سودا ایہام کو بُرا ہی کہہ رہے ہوں۔ وہ صرف یہ کہہ رہے ہیں کہ میں نے اس درجہ یک رنگی اختیار کر رکھی ہے کہ میں ایہام تک کے وجود کا منکر ہوں۔ اور لطف یہ ہے کہ اس بیان میں ایہام ہے، کیوں کہ "رہ گیا" کے ایک معنی "بیکار ہو گیا، معطل ہو گیا" وغیرہ بھی ہیں۔ بہ ہر حال اگر یہ فرض بھی کر لیا جائے کہ سودا کا مطلب یہی اور صرف یہی ہے کہ میں ایہام کو پسند نہیں کرتا، تو درد کا شعر بہ ہر حال موجود ہے جس میں ایہام کے وجود کا اقرار ہے۔ درد بہ ہر حال آبرو، ناجی، یک رنگ وغیرہ "ایہام گویوں" کے بعد کے شاعر ہیں۔ اور درد و سودا دونوں کے یہاں عملاً ایہام خاصا نمایاں بھی ہے۔ سودا کے خود اس شعر میں ایہام موجود ہے۔ (ایہام کا ہوں میں = ایہام کہوں میں)۔

انکارِ ایہام کی دلیل میں میر کا یہ شعر بھی اکثر (بل کہ سودا کے شعر سے زیادہ پیش کیا جاتا ہے):

کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں

اس شعر کے سلسلے میں پہلی بات یہ کہ یہ دیوانِ دوم کا ہے۔ یہ دیوان ۱۷۵۲ کے بعد اور ۱۷۷۵ کے پہلے تیار ہوا۔ لہٰذا اُس وقت تک "ایہام گوئی" اتنی اہم تو تھی ہی کہ میر کو اس کا ذکر کرنا پڑا۔ دوسری بات یہ کہ یہ شعر دراصل ایہام کی تعریف و تحسین میں ہے، کہ میر کے شعروں میں ایہام بھی نہیں ہے پھر بھی اُن کے شعر دل کو کھینچتے ہیں یعنی ایہام ایسی چیز ہے جس کے

ہونے سے دل شعر کی طرف کھنچتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ میر کے یہاں ایہام کی کمی نہیں۔ شعر زیر بحث میں تجاہل عارفانہ ہے۔

شاہ حاتم کا ۱۷۴۶ کا شعر ہے:

کہتا ہے صاف و شستہ سخن بس کہ بے تلاش　　حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ

اس شعر سے البتہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ اگر بے سعی و تلاش کے صاف شعر مل جائے تو ایہام کو (جس میں بہ ہر حال سعی و تلاش کی ضرورت ہو سکتی ہے) کیوں اختیار کریں؟ یعنی اس میں ایہام کی برائی نہیں ہے۔ ہاں ایہام کے علاوہ اور طرح کے امکانات کا ذکر ضرور ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ۱۷۴۶ کے بعد بھی شاہ حاتم ایہام پر مبنی شعر کہتے رہے۔ اس زمانے کا ایک شعر انعام اللہ خاں یقین کا ہے:

شاعری ہے لفظ و معنی سے تری لیکن یقین　　کون سمجھے یاں تو ہے ایہام مضموں کا تلاش

اس شعر سے دو باتیں ثابت ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس زمانے تک ایہام بہت مقبول تھا۔ اور دوسری بات یہ کہ حاتم کی طرح یقین بھی شعر سازی کے دوسرے امکانات کی بات کر رہے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ ہمارے کلاسیکی شعرا نے، چاہے وہ دلی کے ہوں یا لکھنؤ کے، ایہام کو کبھی ترک نہیں کیا۔ میر کے یہاں کثرت سے ایہام نظر آتا ہے، اور آخر وقت تک موجود ہے، زیر بحث شعر کو میں نے انتخاب میں اس لیے درج کیا ہے کہ یہ شعر بہ ظاہر صرف ایہام کی خاطر کہا گیا ہے، گذشتہ صفحات میں ایہام اور ضلع کی بہت سی مثالیں ہیں (ضلع بھی ایہام کی ایک شق ہے۔) لیکن ایسے شعر نہیں ہیں جن میں محض ایہام ہو۔

''دیوار کے بھی کان ہوتے ہیں'' یا ''دیوار ہم گوش دارد'' کی بنیاد پر دیوار کے کان فرض کر کے نالے سے کہا ہے کہ تو کم سے کم باغ کی دیوار کے کانوں تک تو پہنچ جا۔ پھول کی پنکھڑی کو کان سے تشبیہ دیتے ہیں، اور یہ بھی کہتے ہیں کہ کانوں کے باوجود پھول بہرا ہے کیوں کہ وہ بلبل کا نالہ نہیں سنتا۔ ''کان ہونا'' محاورہ ہے، اس کے معنی ہوتے ہیں ''تنبیہ ہو جانا'' لہٰذا اگر نالہ دیوار کے کان تک پہنچا تو پھول کو بھی تنبیہ ہو جائے گی۔ (یعنی پھول کے بھی کان ہو جائیں گے)۔ مزے دار شعر ہے۔ استعارے کو لغوی معنی میں استعمال کیا ہے، جیسا کہ ایہام میں اکثر ہوتا ہے۔

تھوڑا سا اور غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس شعر میں ایہام پر مبنی معنی آفرینی کے علاوہ مضمون پر مبنی معنی آفرینی بھی ہے۔ میر شاعری اتنے خطرناک ہیں کہ اُن کے شعر پر بھرپور توجہ نہ کریں تو اس بات کا امکان رہتا ہے کہ شعر کے ساتھ پورا انصاف نہ ہوگا۔ اس شعر میں مضمون پر مبنی معنی آفرینی ہونے سے میری مراد یہ ہے کہ اس میں بیان کردہ صورت حال میں کئی کنائے اور کئی امکانات ہیں۔ (۱) متکلم کسی مغنی یا پرندے سے یہ بات کہہ رہا ہے۔ (۲) متکلم خود مغنی یا پرندہ ہے۔ (۳) متکلم یا اُس کا مخاطب قفس میں ہے، اس لیے اُس کی آواز باغ کے اندر نہیں پہنچتی۔ (۴) متکلم یا اُس کا مخاطب باغ کے باہر ہے اور اُس کو باغ تک یا باغ کے اندر جانے کی اجازت نہیں۔ (۵) نالہ اتنا دھیما ہے کہ اُس کی آواز دور تک نہیں

جاتی، اس لیے اس سے کہا جا رہا ہے کہ اتنا تو بلند ہو کہ گوش دیوار تک پہنچ سکے۔ (۶) نالے کی بلندی اور دیوار کی بلندی میں ربط ہونے کی وجہ سے "نالہ" اور "دیوار" میں ضلع کا تعلق ہے۔ (۷) "گوش" بہ معنی "گوشہ" بھی ہے۔ اس طرح "گوش" اور "دیوار" میں بھی ضلع کا تعلق ہے (کیوں کہ "گوشہ دیوار" بہ معنی "دیوار کا کونا" مستعمل ہے۔) (۸) مصرع اولیٰ کا لہجہ دعائیہ ہے، یعنی اے نالے، گوش دیوار تک تو جا۔ (۹) "تو" کو "تُو" (واحد حاضر) بھی فرض کر سکتے ہیں، یعنی اے نالے، تو گوش دیوار تک جا۔ اس صورت میں بھی دعائیہ لہجہ ہو سکتا ہے، لیکن امریہ لہجہ حاوی ہے۔ اگر "تو" کو واحد حاضر نہ فرض کریں تو دعائیہ لہجہ یا تمنائی لہجہ حاوی ہے۔

اس مضمون کو ذرا بدل کر میر نے دیوان چہارم میں بھی کہا ہے:

شور نہیں یاں سنتا کوئی میرؔ قفس کے اسیروں کا　　　گوش نہیں دیوار چمن کے گل کے شاید کان نہیں

(۲۶۸)　　(۳۳۲)

آتا ہی تیرے کوچے میں ہوتا جو میرؔ یاں　　　کیا جانیے کدھر کو گیا کچھ خبر نہیں

$\frac{۲۶۸}{۱}$ اس طرح کے شعر میر نے بہت سے کہے ہیں۔ ان میں سب سے بہتر شعر غالباً وہ ہے جو $\frac{۴۸}{۱}$ پر ہے۔ $\frac{۳۳}{۶}$ بھی قابل توجہ ہے۔ علاوہ بریں دیوان سوم کے بھی یہ دو شعر بہت خوب ہیں:

کل جا کے ہم نے میر کے ہاں یہ سنا جواب　　　مدت ہوئی کہ یاں تو وہ غربت وطن نہیں

راہ و روش کا ہووے ٹھکانا تو کچھ کہیں　　　کیا جانے میرؔ آگئے تھے کل کدھر سے یاں

دیوان دوم کا ایک شعر تو شعر زیر بحث کی بازگشت معلوم ہوتا ہے:

کوچے میں تیرے میرؔ کا مطلق اثر نہیں　　　کیا جانیے کدھر کو گیا کچھ خبر نہیں

شعر زیرِ بحث میں بعض ایسی خوبیاں ہیں جن کی بنا پر یہ شعر اتنے عمدہ اشعار میں بھی ممتاز ہے۔ کیفیت اور مضمون اور معنی تینوں کی یک جائی اس شعر میں ایسی ہے کہ اس کی مثال مشکل سے ملے گی۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کیجیے۔ (۱) معشوق خود میرؔ کا احوال لینے آیا ہے کہ میر کہاں ہے، کس حال میں ہے؟ (۲) اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ معشوق کو بھی میرؔ سے کچھ لگاؤ ہے۔ (۳) دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ میر اتنے دنوں سے غیر حاضر ہے کہ معشوق کو بھی تشویش ہوئی کہ وہ کہاں چلا گیا۔ (۴) تیسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ معشوق کو میر کی کمی اس لیے محسوس ہوئی کہ اُسے میرؔ سے کچھ کام ہے۔ مثلاً معشوق کا مشغلہ تھا، میرؔ پر ظلم و ستم کر کے اوقات گذاری کرنا۔ اب میر نہیں ہے تو معشوق کو صرف اوقات کے لیے کوئی مشغلہ نہیں۔ فرقی انجدانی کا کیا عمدہ شعر ہے:

رفتم از کوے تو اے خوبہ جفا کردہ بگو　　　صرف اوقات بہ آزار کہ خواہی کردن

(تیرے کوچے سے مَیں چلا گیا۔ اے تو، جسے مجھ پر جفا کرنے کی عادت تھی اب یہ بتا کہ کس پر ظلم کر کے تو صرف اوقات کرے گا؟)

یا اگر ستم کا ہدف درکار نہیں ہے تو کوئی ایسا کام ہے جس میں جاں باز شخص کی ضرورت ہو، اور میر ہی جیسا شخص ایسی جاں بازی کر سکتا ہے۔ (۵) یہ بات سب پر ظاہر ہے کہ اگر میر موجود ہوتا، یعنی دنیا میں ہوتا یا شہر یا بستی میں ہوتا تو معشوق کے ہی کوچے کو جاتا۔ معشوق کا میر کے بارے میں استفسار ایک طرح سے غیر ضروری ہے۔ میر چاہے بیمار ہوتا یا معذور ہوتا۔ لیکن بہ شرط زیست وہ معشوق کے ہی کوچے میں جاتا (۶) جن محلے والوں، یا جس سے پوچھا گیا ہے کہ میر کہاں ہے، وہ معشوق کو پہچانتے ہیں۔ لہٰذا وہ صرف یہ کہتے ہیں کہ میر ہوتا تو تمھارے ہی کوچے میں جاتا۔ یعنی معشوق اتنا مشہور شخص ہے اور اس سے میر کا عشق اتنی شہرت رکھتا ہے کہ سب لوگ اس بات کو جانتے ہیں اور معشوق کو پہچانتے ہیں۔

یہ تو ہوئے مصرع اولیٰ کے نکات۔ اب مصرع ثانی کو دیکھیے۔ (۱) میر کوئی دیوانہ، خانہ خراب شخص ہے محلے والے اس کے بارے میں صرف اتنا جانتے ہیں کہ وہ معشوق کی گلی میں پایا جاتا ہے۔ وہ اگر وہاں نہیں ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ غالباً دنیا ہی میں نہیں ہے۔ (۲) محلے والوں کو میر سے کوئی خاص دل چسپی نہیں، کیوں کہ وہ غائب ہو گیا ہے، لیکن کسی کو اس کے بارے میں علم نہیں کہ کب گیا، کہاں گیا۔ (۳) یا شاید دل چسپی تو ہے، لیکن اس کو جاتا ہوا دیکھ کر وہ سمجھے کہ یہ کوے معشوق ہی کو جا رہا ہے۔ اب معلوم ہوا کہ وہ وہاں نہیں ہے تو کسی کو نہیں معلوم کہ وہ کدھر نکل گیا۔ (۴) یہ بھی ممکن ہے کہ میر رات کے وقت یا کسی ایسے وقت محلے سے غائب ہوا ہو جب کسی نے اُس کو دیکھا ہی نہ ہو۔ (۵) میر کی مثال کسی ایسے خانماں خراب فقیر کی سی ہے جو محلے میں کہیں پڑا رہتا ہے۔ کسی کو اُس کے آنے جانے سے کوئی خاص دل چسپی نہیں ہوئی۔ اس کی کمی تب محسوس ہوتی ہے جب کوئی اُس کے بارے میں پوچھتا ہے کہ وہ کہاں ہے؟ اب لوگوں کو احساس ہوتا ہے کہ وہ فقیر تو واقعی دکھائی ہی نہیں دے رہا ہے۔ خدا معلوم کہاں چلا گیا۔ (۶) اب لوگ کچھ رنجیدہ بھی ہوتے ہیں اور معشوق کو بھی ہلکی سی ملامت کرتے ہیں کہ اب تمھارے پوچھنے کا کیا فائدہ ہے؟ خدا معلوم میر کدھر نکل گیا۔ مصرع ثانی کا آخری ٹکڑا "کچھ خبر نہیں" طنزیہ اور استفہامی بھی ہو سکتا ہے، کہ معشوق سے پوچھا ہے "تمھیں کچھ خبر نہیں؟"

پورے شعر میں عشق کی دیوانگی، بے چارگی، استغراق فی المعشوق کی کیفیت ہے، لیکن میر کے خاص انداز کی طرح یہاں بھی ترحم انگیزی اور ماتم کوشی یا رہی درد انگیزی نہیں۔ بل کہ ایک طرح کا وقار ہے۔ معشوق کا خود پُرسانِ حال ہونا اور لوگوں کا اُسے فوراً پہچان لینا بالکل نئے مضمون بھی ہیں۔

(۲۶۹) (۳۴۳)

شاہد لوں میر کس کو اہل محلہ سے میں
محضر پہ خوں کے میرے سب کی گواہیاں ہیں

۲۶۹/۱ اس سے مشابہ مضمون ظفر اقبال نے یوں باندھا ہے:

حاکم شہر نے انصاف کیا میرا بھی
کی بہت اہل محلہ کی حمایت اس نے

ظفر اقبال کے یہاں طنز کی کیفیت ہے، لیکن طنز اکہرا ہے۔ ہاں "اہل محلہ" کے ذکر سے، شعر میں ایک پورے معاشرے کا حوالہ ضرور قائم ہو گیا ہے۔ میر کا مضمون تہ دار ہے۔ پرانے زمانے میں ایک طریقہ یہ بھی تھا کہ جب کسی سربر آوردہ شخص کو سزائے موت دینا ہوتی تھی تو ایک محضر تیار کرتے تھے جس پر اس شخص کے واجب القتل ہونے کے دلائل، اور معتبر لوگوں کے دستخط ہوتے تھے۔ مشہور ہے کہ جب واجد علی شاہ کی خدمت میں انگریزوں کا پروانۂ معزولی پیش کیا گیا، جس میں خود اُن کے بعض خاص لوگوں کے حوالے سے واجد علی شاہ پر فردِ جرم قائم کی گئی تھی تو انھوں نے یہ شعر پڑھا:

لاؤ تو قتل نامہ ذرا میں بھی دیکھ لوں کس کس کی مہر ہے سرِ محضر لگی ہوئی

بعض لوگ کہتے ہیں کہ یہ شعر میر محبوب علی خاں آصف جاہ نظام حیدر آباد کا ہے۔ اگر ایسا ہے تو واجد علی شاہ سے اس کا انتساب درست نہیں۔ بہر حال لفظ "محضر" میر کے شعر میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ متکلم ایسا شخص ہے جس کا اب کوئی یار و مددگار نہیں۔ وہ اب دنیا میں بالکل تنہا ہے۔ اہلِ محلہ، جن سے اُمید ہوتی کہ اس کے حق میں گواہی دیں گے۔ وہ پہلے ہی سے متکلم کے واجب القتل ہونے کی تصدیق کر چکے ہیں۔ لطف (یا المیہ) یہ ہے کہ جرم کی نوعیت نہیں بتائی گئی ہے، کافکا کے ناول (The Trial) کی طرح متکلم ماخوذ تو ہے اور اس پر تعزیر بھی ثابت ہے، لیکن جرم کیا ہے، یہ اُسے نہیں معلوم، بل کہ شاید کسی کو نہیں معلوم، "محضر" کا لفظ متکلم کی اہمیت اور سربر آوردگی کو واضح کرتا ہے اور اس کی بے چارگی اور بے گناہی پر بھی دال ہے۔ خوب شعر ہے۔ اس کے مقابلے میں دیوانِ اوّل ہی میں اس مضمون کو ذرا بدل کر اور بہت ہلکا کر کے کہا ہے:

کافی ہے مہر قاضی محضر پہ خوں کے میرے پھر جس جگہ یہ جاوے اس جا ہی معتبر ہے

مزید ملاحظہ ہو ۳۳۱/۳ جہاں صورت بالکل برعکس ہے۔

(۴۷۰) (۳۴۴)

۶۰ ۷ تجھے بھی یار اپنا یوں تو ہم ہر بار کہتے ہیں ولے کم ہیں بہت وے لوگ جن کو یار کہتے ہیں

معاذ اللہ دخل کفر ہو اسلام میں کیوں ہی غلط اور پوچ نا معقول بعضے یار کہتے ہیں

علم کو کب ہے وجہ تسمیہ لازم سمجھ دیکھو سلیمانی میں کیا زنار ہے زنار کہتے ہیں

"علم" = نام
سلیمانی = ایک پتھر جس میں دھاریاں ہوتی ہیں

عجب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرقے کا عاشق ہوں کہ بے دھڑکے بھری مجلس میں یہ اسرار کہتے ہیں دھڑکا = خوف

۴۷۰/۱ الفاظ کی نشست ایسی ہے کہ مصرعتین میں دو دو معنی ہو گئے ہیں۔ پہلے مصرع اولیٰ کو لیجیے۔ (۱) ہم یوں تو تجھے بھی ہر بار اپنا یار کہتے ہیں۔ (۲) (اے) یار ہم یوں تو تجھے بھی ہر بار اپنا کہتے ہیں۔ اب مصرع ثانی کو دیکھیے۔ (۱) لیکن وہ لوگ بہت کم ہیں جن کو یار کہتے ہیں یعنی جو صحیح معنی میں "یار" کہلانے کے مستحق ہوں۔ (۲) لیکن ایسے لوگ بہت کم ہیں جن کو (سب) لوگ "یار" کہتے ہیں۔ "یار" بہ معنی دوست بھی ہے اور بہ معنی معشوق بھی۔

اب سوال یہ ہے کہ شعر کا مخاطب کون ہے؟ اگر مخاطب معشوق ہے تو مدعا یہ ہوا کہ اگر چہ ہر بار اس کو اپنا (یا اپنا یار) کہہ کر بات کرتے ہیں، لیکن ایسے لوگ کم ہیں جنھیں صحیح معنی میں دوست کہا جائے۔ یعنی تم معشوق تو ہو لیکن دوست (یعنی بہی خواہ) نہیں ہو۔ دوسرے معنی یہ ہوئے کہ ہم تمھیں اپنا معشوق تو کہتے ہیں لیکن تم میں معشوق نہیں ہے۔ ایسے لوگ کم ہیں جن کو بر بنائے معشوقی لفظ "یار" سے مخاطب کیا جائے۔ یعنی تم میں معشوقانہ ادائیں نہیں ہیں، تم تو ظلم و ستم نہیں کرتے، انداز و غمزہ نہیں دکھاتے، وغیرہ۔ تیسرے معنی یہ ہوئے کہ ہم کو تمھیں بھی اپنا یار کہتے ہیں، لیکن ایسے لوگ کم ہیں جن کو سب لوگ یار کہتے ہوں۔ یا ایسے لوگ بہت نہیں ہیں جن کو میں یار کہتا ہوں۔ لہٰذا تم ایک منتخب فرقے کے فرد ہو۔ ان تمام معنی کی رو سے متکلم معشوق پر اپنی برتری جتا رہا ہے۔

اگر مخاطب معشوق نہیں ہے تو وہ پھر کوئی عام شخص ہے اور متکلم اُس سے کہہ رہا ہے کہ لفظ "یار" کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ محض معاشرتی طور پر رواداری میں کسی کو یار (یعنی دوست بہی خواہ) کہہ دیا جائے، اور ایک یہ کہ کوئی شخص واقعی معشوق ہو اور اُس کے لیے "یار" کا لفظ استعمال کیا جائے۔ اگر ہم تمھیں ہر بار "یار" کہہ کر مخاطب کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ تم معشوق بھی ہو۔

۴۷۰/۲ یہ شعر قطعہ بند ہیں۔ شعر بہت اچھے نہیں ہیں لیکن میں نے ان کو انتخاب میں اس لیے رکھا ہے کہ سودا اور ٹیک چند بہار کے ایک ایک شعر کا حوالہ جانے بغیر ان کے معنی سمجھ میں نہیں آتے۔ خود سودا کا شعر، جو ۴۷۰/۳ ان کے نعتیہ قصیدے کا مطلع اول ہے خاصا مشکل ہے:

ہوا جب کفر ثابت ہے یہ تمغائے مسلمانی
نہ ٹوٹی شیخ سے زنار تسبیح سلیمانی

بہار کا شعر ہے:

اگر جلوہ نہیں ہے کفر کا اسلام میں ظاہر
سلیمانی کے خط کو دیکھ کیوں زنار کہتے ہیں

سودا کے مضمون کو غالب نے بہت بہتر طریقے سے ادا کیا ہے:

وفاداری بہ شرط استواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

سودا کا شعر اس مضمون پر قائم ہوا ہے کہ سنگ سلیمانی میں جو دھاری ہوتی ہے اُسے "زنار" کہتے ہیں۔ زنار علامت ہے کفر کی۔ اب ظاہر ہے کہ سنگ سلیمانی کی "زنار" کو تو کوئی توڑ سکتا نہیں۔ لہٰذا شیخ بھی اس زنار کو نہیں توڑ سکتا۔ اور اگر زنار ٹوٹ نہ سکی تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ وہ باطل نہ تھی۔ زنار اس لیے نہ ٹوٹ سکی کہ وہ پتھر میں پیوست تھی، یعنی سنگ سلیمانی اپنے عقیدے میں ثابت قدم تھا۔ (کیوں کہ زنار اُس کے دل میں پیوست تھی۔) اس طرح ثابت ہوا کہ اگر کفر بھی ثابت قدمی اور استقلال حاصل کرلے تو اُسے اسلام کا درجہ حاصل ہو جاتا ہے۔ مراد یہ ہوئی کہ وفاداری اور ثابت قدمی ایمان اور اسلام کی اصل ہے۔ دلیل یہ ہے کہ سنگ سلیمانی میں زنار اس قدر ثابت قدم ہوتی ہے کہ شیخ بھی اسے نہیں توڑ سکتا ہے۔ اگر زنار باطل ہوتی تو شیخ، جو حق کا نمائندہ ہے، اُسے توڑ سکتا۔

ظاہر ہے کہ سودا نے اس شعر میں مذہب کلامی اور دعوا و دلیل کا اُسلوب اختیار کیا ہے۔ میر خاصے وسیع

المشرب شخص تھے، لیکن خدا معلوم کیوں اُن کو یہ شاعرانہ دلیل اور مضمون مذہبی حیثیت سے بہت قابلِ اعتراض معلوم ہوا۔ سودا کا شعر معمولی ہے، اور اس پر فنی اعتراضات بھی ممکن ہیں۔ لیکن میر نے فنی اعتراض کرنے کے بجائے مذہبی اعتراض کیا۔ پھر دوسرے شعر میں مذہب کلامی کی قسم کی ایک دلیل بھی دی، جو خود بہت بودی ہے۔ ٹیک چند بہار کے شعر میں سودا کے شعر کی پیچیدگی نہیں ہے، لیکن اُن کا استدلال وہی ہے جو سودا کا ہے، اور اُن کے اُسلوب میں برجستگی زیادہ ہے۔

قطعے کے پہلے شعر میں میر نے بہار اور سودا پر حملہ کیا ہے کہ جو لوگ کہتے ہیں کہ کفر بھی اسلام میں داخل ہے، وہ غلط اور پوچ اور نامعقول بات کہتے ہیں۔ معاذ اللہ بھلا اسلام میں کفر کا دخل کہاں ہو سکتا ہے؟ دوسرے شعر میں وہ کہتے ہیں کہ بہار و سودا کی یہ دلیل غلط ہے کہ سنگ سلیمانی میں جو "زنار" ہے وہ وہی چیز ہے جو کافروں کی زنار ہوتی ہے۔ کسی نام کے لیے کوئی وجہ تسمیہ ضروری نہیں ہوتی۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ کسی چیز کا جو نام ہو اُس نام میں اور اُس چیز میں کوئی منطقی تعلق بھی ہو۔ سنگ سلیمانی میں محض دھاری ہوتی ہے۔ زنار نہیں۔ لیکن اُسے زنار کہتے ہیں۔ محض نام رکھ دینے سے وہ دھاری زنار کا مرتبہ تو نہ اختیار کرے گی۔

میر نے یہ بات تو صحیح کہی ہے کہ نام کی وجہ تسمیہ ضروری نہیں۔ یعنی یہ ضروری نہیں کہ کسی چیز کا جو نام ہو وہ اُس کی صفت بھی ہو۔ جدید علم لسان اس بات پر بہت زور دیتا ہے، لیکن مسلمان فلاسفہ کو بھی یہ بات معلوم تھی۔ پھر بھی، استعاراتی معنی کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارۂ معکوس قائم کرنا اُردو فارسی شاعروں کا خاص شیوہ رہا ہے۔ خود میر نے صدہا بار ایسا کیا ہے۔ پھر انھیں اعتراض کرنے کا محل نہ تھا۔

معلوم ہوتا ہے یہ غزل جس زمانے کی ہے اُن دنوں میر پر مذہبیت غالب تھی۔ اس کا ثبوت اس غزل کے مقطعے سے بھی ملتا ہے:

سگ کو میر میں اس شیر حق کا ہوں کہ جس کو سب　　نبیؐ کا خویش و بھائی حیدرؓ کرار کہتے ہیں　　(دیوانِ اوّل)

میر کے یہاں دو چار شعر ایسے ضرور ہیں جن میں غلو آمیز تشیع کی جھلک ہے۔ مثلاً:

تھی گفت گو نے باغ فدک جز فساد کی　　جانے ہے جس کو علم ہے دیں کے اصول کا　　(دیوانِ دوم)

دعوا جو حق شناسی کا رکھیے سو اس قدر　　پھر جان بوجھ کریے تلف حق بتول کا　　(دیوانِ دوم)

ہے متحد نبیؐ و علیؑ و وصی کی ذات　　یاں حرف معتبر نہیں ہر بو الفضول کا　　(دیوانِ پنجم)

لیکن عقیدے کا جوش اور بات ہے، مذہبیت کا تعصب اور بات۔ جن میر نے بہار اور سودا کے اسی خیال کو شاعرانہ کے بجائے مذہبی سطح پر زیرِ بحث لا کر موردِ اعتراض ٹھہرایا، انھیں کا یہ شعر بھی ہے:

اس کے فروغ حسن سے جھمکے ہے سب میں نور　　شمع حرم ہو یا کہ دیا سومنات کا　　(دیوانِ دوم)

لہٰذا یہی کہنا پڑتا ہے کہ میر نے جس وقت سلیمانی میں کیا زنار ہے والے شعر کہے تھے اُس وقت اُن پر شاعری کے بجائے مذہبیت غالب تھی۔ یہ بھی ممکن ہے کہ میر کے زیرِ بحث قطعے کا خاص نشانہ سودا نہیں، بل کہ ٹیک چند بہار.

ہوں۔ میر نے ''نکات الشعرا'' میں ٹیک چند بہار کے ترجمے میں اُن کا محولہ بالا شعر نقل کرنے سے پہلے یہ بھی لکھا ہے کہ ''خدا ہدایتش کند و اسلام نصیب'' اس سے معلوم ہوتا ہے کہ میر نے بہار کے شعر کو خاص طور سے مذہبی مناظرے کے عالم سے قرار دیا اور اُس کا جواب دینا ضروری سمجھا۔ کہتے ہیں کہ چندر بھان برہمن کے زبردست شعر پر شاہ جہاں بھی خفا ہوا تھا:

ببیں کرامت بت خانۂ مرا اے شیخ　　که چوں خراب شود خانۂ خدا گردد

(اے شیخ میرے بت خانے کی کرامت دیکھ کہ جب وہ تباہ ہوا تو خانۂ خدا بن گیا۔)

ممکن ہے شاہ جہاں نے اس شعر کو خانہ کعبہ پر طنز سمجھا ہو۔ لیکن وہ بادشاہ تھا، شاعر نہ تھا۔ میر نہ صرف شاعر تھے، بل کہ بہت بڑے شاعر تھے۔ ان کے یہاں اس قسم کے تعصب کا اظہار اور وہ بھی اتنے خراب شعروں میں، بہت افسوس ناک ہے۔ اسی لیے انگریزی میں کہتے ہیں کہ ہومر بھی کبھی کبھی اونگھ جاتا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ خود میر ہی نے پھر سودا کا مضمون لے کر سودا سے بہتر طریقے سے دیوانِ پنجم میں نظم بھی کر دیا:

اسلامی کفری کوئی ہو ہے شرط درد عشق　　دونوں طریق میں نہیں ناکارہ درد مند

۴۷/۴ یہ شعر شاعر کے مرتبے اور منصب کو بیان کرتا ہے اور ہمارے کلاسیکی نظریہ شعر کا حصہ ہے۔ شاعر کو ہر طرح کی بات کہنے کا حق ہے اور وہ ہر بات برملا کہتا ہے۔ چاہے وہ اسرار باطن ہو، یا بلند و پست زمانہ پر رائے زنی ہو، شعر میں ہر مضمون ممکن ہے۔ آتش نے بھی یہ مضمون بیان کیا ہے:

بلند و پست عالم کا بیاں تحریر کرتا ہے　　قلم ہے شاعروں کا یا کوئی رہ رو ہے بینڈ کا

آتش کے یہاں تشبیہ بھونڈی اور بے زور ہے۔ لیکن کلیہ بالکل درست بیان ہوا ہے۔ خود غزل بھی بنیادی طور پر عشقیہ شاعری ہے اور نارسائی کے مضمون اس میں حاوی ہیں۔ لیکن اصولاً غزل میں بھی ہر طرح کا مضمون بیان ہو سکتا ہے۔ یہ بات پرانے شعرا کے قول اور عمل دونوں سے ثابت ہے۔ میر کے یہاں مصرع اولیٰ میں تحسینی فقرے بہت خوب ہیں۔ پہلے تو کہا کہ عجب ہوتے ہیں شاعر بھی، یعنی محض تحسین کی۔ پھر اس پر ترقی کر کے کہا کہ میں اس فرقے کا عاشق ہوں۔ دوسرے مصرعے میں ''اسرار'' کا لفظ بھی بہت خوب رکھا اور شعرا کے بے خوف اظہار کی بنا پر اُن سے عشق ہونا بھی نئی اور عمدہ بات کہی۔ آتش کا شعر ان باتوں سے خالی ہے۔

میر نے دیوانِ پنجم میں شاعر کے مرتبے پر ایک اور بھی عمدہ شعر کہا ہے:

شاعر ہومت چپکے رہو اب چپ میں جانیں جاتی ہیں　　بات کرو ابیات پڑھو کچھ بیتیں ہم کو بتاتے رہو

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔ ''عجب ہوتے ہیں شاعر بھی'' والے شعر میں لفظ ''کا'' بھی بہت بلیغ ہے۔ اگر کہتے کہ ''میں اس فرقے پر عاشق ہوں'' تو مراد نکلتی کہ میں اس فرقے کے لوگوں سے جنسی عشق کرتا ہوں۔ مثلاً کہتے ہیں کہ فلاں شخص فلاں شخص پر عاشق ہے۔ ''کا'' سے مراد یہ نکلی کہ مجھے اُس فرقے کے لوگوں سے بہت محبت ہے۔ مثلاً کہتے ہیں فلاں شخص آم کا عاشق ہے، یا ناولوں کا عاشق ہے، یا فلمی اداکاروں کا عاشق ہے، یعنی اُن سے بہت شغف و محبت رکھتا

ہے۔ دیکھیے اتنے ننھے سے لفظوں میں بھی معنویت کا پہلو کتنا اہم ہوتا ہے اور بڑا شاعر کس طرح اس پہلو کو نظر میں رکھتا ہے۔

(۲۷۱) (۳۳۶)

احوال آج شام سے درہم بہت ہے یاں
شاید کہ کام صبح تک اپنا کھنچے نہ میر

۲۷۱/۱ یہ شعر تقریباً خالص کیفیت کا ہے۔ تقریباً میں نے اس لیے کہا کہ سراسر کیفیت کا شعر ہوتا تو معنی بہت کم ہوتے، یا بالکل نہ ہوتے، جیسا کہ بیدل نے کہا ہے "شعر خوب معنی نہ دارد"۔ یہاں معنی کا پہلو یہ ہے کہ "کام کھنچنا" جیسا بدیع محاورہ استعمال کیا ہے۔ یہ فارسی یا اُردو کے کسی لغت میں نہ ملا، میر کی ایجاد معلوم ہوتا ہے۔ "آصفیہ" نے اسے درج ضرور کیا ہے۔ اور یہی شعر بھی سند میں نقل کیا ہے۔ لیکن شعر کی قرأت غلط ہے، اس لیے معنی بھی غلط نکالے ہیں۔ آصفیہ میں شعر یوں لکھا ہے:

احوال آج شام سے درہم بہت ہے یاں
شاید کہ کام صبح تک اپنا کھنچے گا میر

"آصفیہ" نے معنی لکھے ہیں: کام آخر ہونا، مرنا۔ گذرنا، جان سے جانا۔ ظاہر ہے کہ "کھنچے نہ میر" کی جگہ "کھنچے گا میر" پڑھ لیا تو ایسے معنی مستفاد ہی ہوں گے۔ چوں کہ کسی اور لغت میں ملتا نہیں، اس لیے صاحب "آصفیہ" نے غلط قرأت کی بنا پر معنی قیاس کر لیے۔ "نور اللغات" نے بھی غالباً "آصفیہ" ہی پر تکیہ کیا ہے، کیوں کہ وہاں بھی یہی شعر "آصفیہ" والی غلطی کے ساتھ درج ہے، اور معنی بھی وہی ہیں، یعنی "مر جانا"۔ فرید احمد برکاتی نے "آصفیہ" کے حوالے سے "آصفیہ" کے معنی نقل کیے ہیں، اور پھر اپنے معنی لکھے ہیں "وقت گذرنا"؛ "بسر ہونا"۔ ظاہر ہے کہ برکاتی صاحب نے بھی اندازے سے کام لیا ہے۔ اُنھوں نے شعر زیر بحث کا حوالہ نہیں دیا ہے، لیکن دیوان اول کے ہی ایک اور شعر کو نقل کیا ہے:

پڑتی نہیں ہے جی کو جفا کار آج کل
تا شام اپنا کام کھنچے کیوں کہ دیکھیے

اس بات سے قطع نظر کہ اس شعر میں اعلا درجے کا ایہام ہے (آج+کل بہ معنی "چین")، دونوں اشعار سے صاف ظاہر ہے کہ میر نے "کام کھنچنا" بہ معنی "زندگی باقی رہنا، سانس کا سلسلہ چلتے رہنا" استعمال کیا ہے۔ یعنی جو بھی کام ہمارے ہیں وہ کل تک جاری نہ رہیں گے، رات ہی کو ان کا سلسلہ منقطع ہو جائے گا۔ اس تازہ محاورے نے مصرعے میں جان ڈال دی ہے۔

اس سلسلے میں ۱۷۲/۴ بھی ملاحظہ ہو جہاں "کام کھنچنا" سے کسی بات یا کسی معاملے کا کسی منزل یا انجام مقصد تک پہنچنا مراد لیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں بھی وہی معنی ہیں کہ زندگی کا معاملہ صبح کی منزل تک نہ پہنچے گا۔ تعجب ہے لغت نگاروں پر کہ میر کے تین تین شعر سامنے ہوتے ہوئے بھی یہ محاورہ درج نہ کیا، یا اگر درج کیا تو معنی غلط سمجھے۔

اب دوسرا مصرع دیکھتے ہیں۔ "یاں" کا لفظ بہ معنی "میرا، میرے یہاں" ہے۔ اس طرح اُسلوب میں ایک طرح کی لاشخصیت آ گئی، گویا اپنا نہیں، کسی اور شخص کا ذکر ہو رہا ہے۔ "آج شام" کہہ کر مصرع اولیٰ کا جواز پیدا کر دیا، کہ

آج شام سے حال درہم ہے۔ اس لیے صبح دیکھنے کی اُمید نہیں۔ یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ اور شاموں کو بھی حال درہم ہوتا تھا، لیکن آج حالات کچھ زیادہ ہی بُرے ہیں۔ پھر حسب معمول سبک بیانی سے کام لیا۔ بات کو بجائے بڑھا چڑھا کر کہنے کے بڑی آہستگی سے، تقریباً رواروی کے لہجے میں کہہ دیا۔ کیفیت اتنی زبردست ہے کہ ان باتوں کی طرف فوراً دھیان نہیں جاتا۔

جناب عبدالرشید نے مطلع کیا ہے کہ ''چراغ ہدایت'' میں ''کام کشیدن'' بہ معنی ''کامیاب ہونا'' درج ہے۔ بات بالکل صحیح ہے، لیکن فارسی محاورے میں ''کام'' بہ معنی، مقصود، غرض، مدعا'' ہے، اور ''کشیدن'' بہ معنی ''حاصل کرنا'' ہے، جیسا کہ اشرف مازندرانی کے شعر سے ظاہر ہے جو خان آرزو نے ''کام کشیدن'' کی سند میں نقل کیا ہے:

کام دل را زاں دہن خواہم کشید از دہان او سخن خواہم کشید

(میں اپنے دل کا مدعا اُس منھ سے حاصل کروں گا، اُس کے منھ سے لفظ حاصل کر لوں گا، یعنی اُسے اپنا ہم کلام بنا لوں گا۔)

ظاہر ہے کہ میر کا محاورہ ''کام کھینچنا'' ہے، ''کام (مقصود) کھینچنا'' نہیں۔ ممکن ہے میر نے فارسی محاورے کو دیکھ کر اپنا محاورہ وضع کر لیا ہو۔

(۲۷۲)

(۳۵۰)

۷۶۵ منظور ہے کب سے سر شوریدہ کا دینا چڑھ جائے نظر کوئی تو یہ بوجھ اُتاریں

$\frac{۲۷۲}{۱}$ سر کو در دِسر یا بوجھ کہنا اور اُسے اُتارنے کی سعی میں رہنا اور اُسے اُتار کر خوش ہونا شعر کا عام موضوع ہے۔ ایک بہت عمدہ فارسی شعر $\frac{۱۳۸}{۴}$ کی بحث میں گذر چکا ہے۔ شیخ تصدق حسین کی داستان ''ایرج نامہ'' حصہ دوم صفحہ ۳۱۸ پر یہ عبارت ملتی ہے:

اب جو نیچہ گردن پر پڑتا ہے تو صاف گلے کو کاٹ کر نکل گیا۔ سر تن سے جدا ہو کر گرا اور آواز گلوے بریدہ بلند ہوئی: شعر:

سر بر سر پاک تو فدا شد چہ بجا شد ایں بار گراں بود ادا شد چہ بجا شد

(میرا سر تیرے پاک سر پر فدا ہو گیا، کیا اچھا ہوا۔ یہ ایک بارگراں تھا، ادا ہوا۔ کیا اچھا ہوا۔)

آتش نے بڑے دھوم دھڑکے سے کہا ہے:

ادب تا چند اے دست ہوس قاتل کے دامن کا سنبھل سکتا نہیں اب دوش سے بوجھ اپنی گردن کا

آتش کا شعر تقریباً دولخت ہے اور مصرع ثانی میں روانی کا فقدان۔ محمد حسین آزاد نے دبیر کے مرثیے کے بارے میں آتش سے ایک قول منسوب کیا ہے کہ ''مرثیہ تھا یا لندھور بن سعدان کی داستان تھی۔'' خدا معلوم آتش نے ایسا کہا کہ نہیں، لیکن ایمان کی بات یہ ہے کہ یہ قول دبیر کے مرثیے سے زیادہ خود آتش کی غزل پر صادق آتا ہے۔

اب میر کا یہ شعر دیکھیے۔ کتنا سجا کر کہا ہے اور لہجے میں کس قدر بانکپن اور بے پروائی اور ایک طرح کی معصومیت

بھی ہے۔ ''منظور'' اور ''نظر'' میں رعایت ہے۔ ''نظر چڑھ جائے'' اور ''بوجھ اُتاریں'' میں نہایت عمدہ رعایت ہے۔ معنی کو دیکھیے کہ شوریدہ سری کی علت نہیں بیان کی۔ یا تو اس لیے شوریدہ سری ہے کہ دل میں جوانی کی اُمنگیں اور ولولے ہیں، لیکن ابھی کوئی معشوق نہیں ملا ہے۔ سر ہتھیلی پر لیے پھرتے ہیں کہ کوئی مل جائے تو اُس کے حوالے کریں۔ یا پھر شوریدہ سری اس لیے ہے کہ کبھی کسی پر عاشق ہوے تھے، وہ معشوق تو ملا نہیں لیکن ایک شوریدہ سری دے گیا۔ اب اگر پھر کوئی ویسا ہی مل جائے تو دل کیا، یہ سر شوریدہ ہی دے ڈالیں گے۔ یا پھر شوریدہ سری کی وجہ شاعرانہ مضامین کا جوش و خروش ہے جس کی بنا پر سر میں ایک طوفان برپا ہے۔ (ملاحظہ ہو $\frac{۱۳۸}{۴}$)۔

مزید لطف یہ ہے کہ شوریدہ سر تو ایسا ہوتا ہے جو ہلکا معلوم ہوتا ہے، یعنی ایسا لگتا ہے کہ سر ہوا میں اُڑا جا رہا ہے۔ اُس کو بوجھ کہا ہے۔ اور ''یہ بوجھ'' کہہ کر یہ اشارہ رکھ دیا ہے کہ ہمارے خیال میں تو یہ بات بالکل ثابت وظاہر ہے کہ سر شوریدہ ایک بوجھ ہوتا ہے، لیکن ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ سر شوریدہ کے علاوہ یہ فکر بھی بوجھ ہو سکتی ہے کہ سر کسی کو دے دینا ہے۔ یہ اُدھیڑ بُن اور تردد بھی ایک بوجھ ہے جو اُسی وقت اُترے گا جب سر کٹے گا۔ سر کٹنے کو ''سر اُترنا'' بھی کہتے ہیں، اس لیے ''اُتاریں'' میں دُہری معنویت ہے۔ (ملاحظہ ہو $\frac{۵۹}{۴}$)

مَیں نے اُوپر کہا ہے کہ شعر میں ایک طرح کی معصومیت ہے۔ وہ اس معنی میں کہ اگر یہ پہلے عشق کا ارمان ہے تو متکلم کو معلوم نہیں کہ سر دینے کے بعد بھی دردِ سر سے نجات نہ ملے گی۔ وہ اس غلط فہمی میں ہے کہ سر شوریدہ گیا تو شوریدگی بھی جائے گی۔ اسے کیا معلوم کہ ان معاملات میں کیا کیا گذرتی ہے۔ بہ قول مومن:

ایک وہ ہیں کہ جنھیں چاہ کے ارماں ہوں گے — ایک ہم ہیں کہ ہوے ایسے پشیمان کہ بس

(۲۷۳) (۳۵۲)

کہے ہے کوہکن کر فکر میری خستہ حالی میں — الٰہی شکر کرتا ہوں تری درگاہ عالی میں
مَیں وہ پژمردہ سبزہ ہوں کہ ہو کر خاک سے سرزد — یکا یک آ گیا اس آسماں کی پائمالی میں
نگاہ چشمِ پُر خشم بتاں پر مت نظر رکھنا — ملا ہے زہر اے دل اس شراب پرتگالی میں
شراب خون بن تڑپھوں سے دل لبریز رہتا ہے — بھرے ہیں سنگریزے میں نے اس مینائے خالی میں
۷۷ خلاف ان اور خوباں کے سدا یہ جی میں رہتا ہے — یہی تو میر اک خوبی ہے معشوق خیالی میں

فکر کرنا = خیال کرنا
سرزد ہونا = ظاہر ہونا
نظر رکھنا = امید رکھنا

$\frac{۲۷۳}{۱}$ مطلع دلچسپ ضرور ہے، لیکن اس میں کوئی خاص بات نہیں۔

$\frac{۲۷۳}{۲}$ ملاحظہ ہو $\frac{۲۳۰}{۱}$ جس میں اس سے ملتا جلتا مضمون ہے، اور اس مضمون کے اور شعروں کا حوالہ بھی ہے۔ شعر زیر بحث کئی لحاظ سے ندرت کا حامل ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ سبزہ اتفاقاً اُگا ہے (خاک سے سرزد ہوا ہے۔ فارسی میں ''سرزدن'' کے معنی ہیں ''ظاہر ہونا'' اور میر نے اسی مفہوم میں استعمال بھی کیا ہے۔ لیکن اُردو میں ''سرزد ہونا'' کسی کام کے، خاص کر نامناسب کام کے، ہو جانے کے معنی میں آتا ہے۔ مثلاً گناہ سرزد ہونا۔ لہٰذا یہاں اتفاقاً واقع ہو جانے کا مفہوم بھی ہے۔)

دونوں اعتبار سے ''سر'' اور ''پائمالی'' کی رعایت خوب ہے۔ اتفاقاً ظاہر ہونے کے مفہوم کو شعر کے صرف ونحو سے بھی تقویت ملتی ہے۔ یعنی مصرع ثانی کے پہلے لفظ ''یکا یک'' کو مصرع اولیٰ سے بھی متعلق کر سکتے ہیں۔ (میں وہ پژمردہ سبزہ ہوں جو یکا یک خاک سے سرزد ہو کر اس آسمان کی پائمالی میں آ گیا ہے۔)

اس مفہوم کو نظر میں رکھیں تو شعر کا تناظر اور بھی کائناتی ہو جاتا ہے، کہ انسان اتفاقاً، بلا کسی تیاری اور رضامندی کے، کائنات میں ڈال دیا گیا، اور جب یہاں پہنچا تو آسمان کا عمل پائمالی اس پر جاری ہوا۔ اس طرح انسان آسمانی قوتوں کے ہاتھوں دوبار پامال ہوا۔ ایک بار تو اس دنیا میں پھینکے جانے کی وجہ سے، اور دوسری بار دنیا میں آنے کی وجہ سے، یعنی عالمِ بالا سے اُتر کر عالمِ اجسام میں آنے کے بعد۔

''خاک'' اور ''آسمان'' کی مناسبت ظاہر ہے۔ ''اس آسماں'' میں لفظ ''اس'' محض اسمِ اشارہ نہیں ہے، بل کہ زور دینے اور شکایت و برہمی کا لہجہ پیدا کرنے کے لیے بھی ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''اس حکومت نے تو اور بھی ظلم کر رکھا ہے۔'' اسم اشارہ کے پُر معنی استعمال کے لیے مزید ملاحظہ ہو $\frac{۲۳۸}{۳}$ اور $\frac{۲۶۵}{۴}$۔

خود کو پژمردہ سبزہ کہنے میں ایک پُر لطف ابہام ہے، کہ یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ آسمان کی پائمالی کے بعد پژمردہ ہوئے ہیں، یا پژمردہ پیدا ہی ہوئے تھے اور اب آسمان نے بھی پامال کر دیا۔ دونوں معنی خوب ہیں۔ ''میں اک پژمردہ سبزہ'' یا ''میں ہوں پژمردہ سبزہ'' وغیرہ کہتے تو یہ بات حاصل نہ ہوتی۔ آسماں کی پائمالی میں آنا بھی بہت خوب ہے۔ اس سے مراد یہ نکلتی ہے کہ آسمان کا کوئی منصوبہ یا تجویز تھی کہ چیزوں کو پائمال کیا جائے۔ میں خود براہِ راست نشانہ نہ تھا۔ لیکن جب عام پائمالی شروع ہوئی تو گیہوں کے ساتھ گھن بھی پس گیا۔

''پژمردہ'' اور ''خاک'' میں مناسبت ہے، کیوں کہ مُرجھائی ہوئی گھاس کا رنگ اکثر خاکی یا خاکی مائل بھورا ہو جاتا ہے۔ فارسی میں ''یکا یک'' کے معنی ''اچانک، پورے کا پورا'' بھی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ معنی بھی مناسب ہیں۔ ایک معنی ''ایک کے مخالف یا مقابل ایک'' بھی ہیں۔ یہ معنی بھی درست ہیں، کہ ایک طرف سبزہ تھا اور اُس کے مقابل آسمان یا اس کی پائمالی تھی۔ ان معنوں کو مدِ نظر رکھیے تو ''یکا یک'' میں ایہام ہے۔ غرض جس طرح دیکھیے، اس شعر کا ہر لفظ مناسبت اور معنی کا نگینہ ہے۔

$\frac{۲۷۳}{۴}$ ''شراب پُرتگالی'' سے مراد (Port wine) ہے جو گہرے سرخ رنگ کی ہوتی ہے اور اولاً پُرتگال میں بنتی تھی (جیسا کہ اس کے انگریزی نام سے بھی ظاہر ہے۔) اس کا مضمون اُردو شاعروں نے اکثر باندھا ہے۔ شاکر ناجی کہتے ہیں :

لگے ہے یوں تری انکھیاں سیہ مست ۔۔۔ گویا پی ہے شراب پُرتگالی

لیکن اس شعر میں مضمون کا کوئی لطف نہیں، کیوں کہ ''شراب پُرتگالی'' کی مناسبت سے کوئی لفظ استعمال نہیں ہوا ہے۔ اس کے برخلاف نوجوان غالبؔ کے یہاں اگرچہ کچھ ضرورت سے زیادہ تجرید ہے، لیکن شراب پُرتگالی کی سرخی کی مناسبت سے الفاظ لائے گئے ہیں :

ہوا آئینہ جام بادہ عکس روئے گلگوں سے ۔۔۔ نشان خال رخ داغ شراب پُرتگالی ہے

میؔر نے بھی یہی نکتہ رکھا ہے کہ غصے میں چوں کہ آنکھیں سرخ ہو جاتی ہیں، اس لیے نگاہ چشم پر خشم کو شراب پرتگالی کہا کہ وہ بھی گہرے سرخ رنگ کی ہوتی ہے۔ میؔر نے مزید بات یہ پیدا کی ہے کہ پرتگالی شراب میں زہر کی آمیزش بتائی ہے۔ پرتگالی شراب (Port) کے ذائقے کو اصطلاح میں ''شریں'' (sweet) کہا جاتا ہے۔ اس کی مٹھاس ہلکی اور قدرتی ہوتی ہے۔ یعنی اس میں شیرے کا خمیر نہیں ڈالتے (جیسا کہ بعض ہندوستانی شرابوں میں ہوتا ہے۔) اس کا مزا گاڑھا اور پھلوں کے خوش بودار شربت کا سا ہوتا ہے۔ خدا معلوم یہ شراب میؔر نے پی تھی کہ نہیں، لیکن اس شعر میں یہ مضمون جس طرح بندھا ہے اس سے متبادر ہوتا ہے کہ میؔر اس شراب کے ذائقے سے واقف تھے، اور جانتے تھے کہ ایسی شراب میں اگر زہر ملا ہو تو اُس کا پتہ لگنا مشکل ہوگا (بشرطیکہ زہر بہت زیادہ مقدار میں، یا بہت تلخ نہ ہو) کیوں کہ پورٹ کے ذائقے، رنگ اور شربتی خوش بو میں زہر کا رنگ اور ذائقہ آسانی سے چھپ سکتا ہے۔ زہر کا مضمون ملا کر میؔر نے بات کہیں سے کہیں پہنچا دی ہے۔

میر ممنونؔ نے شراب پرتگالی کی جگہ تیغ پرتگالی باندھا ہے، اور لطف یہ رکھا ہے کہ شراب کا مضمون بھی موجود ہے۔ ان کا شعر بہت عمدہ ہے لیکن میؔر نے زہر کا مضمون اضافہ کر کے اور پورٹ کے رنگ کی مناسبت رکھ کر اپنا شعر بہت بہتر بنالیا ہے۔ ممنونؔ کہتے ہیں :

فرنگی زادۂ بے درد تجھ بن دل پہ مستوں کے کرے ہے کام موج بادہ تیغ پرتگالی کا

اس بات میں بہرحال کوئی شک نہیں کہ ممنونؔ نے شعر بہت بنا کر اور برجستگی کے ساتھ کہا ہے۔

''چشم داشتن'' فارسی محاورہ ہے، بہ معنی ''اُمید رکھنا''۔ اُردو میں اس کا ترجمہ ''چشم رکھنا'' اور ''نظر رکھنا'' کیا گیا۔ دونوں ہی مقبول نہ ہوئے۔ ''چشم داشت'' بہ معنی ''اُمید'' تو چل گیا، لیکن ''چشم رکھنا'' بہ معنی ''اُمید رکھنا'' کلاسیکی شعرا کے بعد نظر نہیں آتا۔ تعجب ہے کہ ''چشم رکھنا'' کسی اُردو لغت میں نہیں۔ میؔر نے تو اسے کئی بار استعمال کیا ہے۔ (مثلاً ملاحظہ ہو ۸/۴) اور دیوانِ اوّل :

کیا کہوں کیا رکھتے تھے تجھ سے ترے بیمار چشم تجھ کو بالیں پر نہ دیکھا کھولی سو سو بار چشم

دردؔ کے یہاں بھی ہے :

دل اس مژہ سے رکھیو نہ تو چشم راستی اے بے خبر برا ہے یہ فرقہ سپاہ کا

''نظر رکھنا'' بہ معنی ''اُمید رکھنا''، ''نور اللغات'' میں ہے، لیکن میؔر کے شعر زیر بحث کے علاوہ اور کہیں نظر نہ آیا۔ نادر ہونے کی حد تک یہ محاورہ بھی ''لفظ تازہ'' کا حکم رکھتا ہے۔ ''چشم'' اور ''خشم'' کی تجنیس اور ''چشم''، ''نگاہ'' اور ''نظر'' کی رعایت بھی خوب ہے۔ ''دل'' اور ''شراب'' میں بھی رعایت ہے، کیوں کہ دل کو مینا سے تشبیہ دیتے ہیں۔ (اس سلسلے میں اگلا ہی شعر ملاحظہ ہو۔)

۲۷۳/۴ دل کو مینا اور خون کو شراب کہنے کے مضمون پر سراجؔ اورنگ آبادی نے بے مثال شعر کہا ہے :

خونِ دل آنسوؤں میں صرف ہوا گر گئی یہ بھری گلابی سب

لیکن میر نے بات وہاں سے شروع کی ہے جہاں سراج نے ختم کی ہے۔ مینائے دل سے خون بہ چکا اور مینا خالی ہو گیا۔ لیکن اب شراب خون کی جگہ تڑپ اور بے چینی اور بے قراری نے لے لی ہے۔ یہ بے چینی اور بے قراری اس لیے ہو سکتی ہے کہ دل اب خون سے خالی ہے۔ یہ اس لیے بھی ہو سکتی ہے کہ معشوق کو خون دل نذر کیا اور معشوق نے اس کے بدلے تڑپ دے دی۔ تڑپ بہ ہر حال شراب خون دل سے کم قدر رکھتی ہے۔ لیکن دل کو خالی چھوڑنا بھی گوارا نہیں۔ اس لیے شراب خون نہ سہی، بے قراری کے سنگ ریزے سہی۔ تڑپ اور تپک جب ہوتی ہے تو انسان آہ و نالہ کرتا یا کراہتا ہے۔ لہٰذا یہ استعارہ بہت خوب ہے کہ مینا میں سنگریزے بھرے ہیں۔ جب مینا میں سنگریزے بھرے ہوں گے اور مینا کو حرکت ہو گی (جس طرح دل کی دھڑکن اُس کی حرکت ہے) تو آواز پیدا ہی ہو گی۔ استعارہ بالکل مکمل اور برمحل ہو گیا۔

یہ تضاد بھی کس قدر خوب صورت ہے کہ مینا میں شراب کی جگہ سنگریزے بھرے جائیں۔ ''لبریز'' اور ''سنگریزہ'' میں تجنیس ظاہر ہے۔ پورا شعر مضمون آفرینی کی عمدہ مثال ہے۔

دل کو مینا سے تشبیہ دینا عام بات ہے لیکن دل کو مینائے خالی کہنے کے لیے مضمون آفرینی کی ضرورت ہے۔ ممکن ہے میر کو یہ خیال کلیم ہمدانی نے سمجھایا ہو:

زسینہ ایں دل بے معرفت رامی کنم بیروں چرا بے ہودہ گیرم در بغل مینائے خالی را

(میں اس بے معرفت دل کو سینے سے باہر نکالے دیتا ہوں۔ بھلا اس مینائے خالی کو بے فائدہ بغل میں دابے رہنے سے کیا حاصل؟)

مینا کو بغل میں داب کر چلتے تھے، اس لیے کلیم کے شعر میں لطف مزید ہے۔ سودا نے بھی اس سے فائدہ اُٹھایا ہے:

دل کے ٹکڑوں کو بغل بیچ لیے پھرتا ہوں کچھ علاج اس کا بھی اے شیشہ گراں ہے کہ نہیں

میر کے مضمون میں ندرت یہ ہے کہ دل کو مینائے خالی اس لیے کہا کہ اس میں خون نہیں۔ پھر یہ بات پیدا کی کہ جب دل میں خون نہیں تو (اس غم کے باعث کہ خون کے آنسو کس طرح روئیں، یا اس باعث کہ اگر دل میں خون نہ پہنچے تو شدید درد ہوتا ہے) اس میں تڑپ بھری ہوئی ہے۔ اس پر مزید یہ مضمون اضافہ کیا کہ تڑپوں کو سنگریزوں سے استعارہ کیا۔ غضب کا شعر کہا ہے۔

''شراب خون'' اور اس طرح کی ترکیبوں میں اعلان نون پر بحث کے لیے ملاحظہ ہو ۵۳/۱۴۔

۲۷۳/۵ یہ مضمون بالکل نیا ہے۔ لطف یہ ہے کہ اسی قسم کی بات جان ڈن نے اپنی نظم Present in Absence میں کہی ہے:

By absence this good means I again.
That I can catch her
Where none can match her,
In some close corner of my brain,
And there I embrace and kiss her,
Thus both I enjoy and miss her,

فرق صرف یہ ہے کہ ڈن تو پھر بھی گوشت پوست کی معشوقہ کی بات کر رہا ہے۔ میر کا معشوق بالکل خیالی ہے، اور خیال چوں کہ میر کے قبضے میں ہے۔ اس لیے معشوق بھی ان کے قبضے میں ہے۔ ''یہی تو میر اک خوبی ہے۔'' بھی عمدہ کہا ہے۔ کیوں کہ یہ روزمرے کا روزمرہ ہے اور حقیقت کی حقیقت۔ ''خوباں'' اور ''خوبی'' کا تقابل بھی پُر لطف ہے۔

قائم نے بہت کوشش کی لیکن بے رنگ سا شعر کہا:

گو بہ ظاہر تو گلے لگتا نہیں میرے تو کیا ہے تصور سے ترے ہر دم ہم آغوشی مجھے

سودا اور جرأت دونوں نے اس مضمون کے نئے پہلو نکالے ہیں:

مَیں بندہ ہو گیا سودا اب اس نازک خیالی کا کہ یار اپنے کو سمجھا ہوں مرے پہلو میں بیٹھا ہے (سودا)

دی تصور نے کسی کے اور بینائی مجھے بند آنکھوں پر بھی وہ دیتا ہے دکھلائی مجھے (جرأت)

جرأت کا شعر اس وقت اور مزے دار ہو جاتا ہے جب یہ دھیان رکھا جائے کہ جرأت کا کیسۂ چشم نقدِ بصارت سے تہی تھا۔

(۲۷۴) (۳۵۴)

جہاں اب خار زاریں ہو گئی ہیں یہیں آگے بہاریں ہو گئی ہیں
سنا جاتا ہے شہرِ عشق کے گرد مزاریں ہی مزاریں ہو گئی ہیں
اسی دریائے خوبی کا ہے یہ شوق کہ موجیں سب کناریں ہو گئی ہیں کنار=آغوش

۲۷۴/۱ یہ مضمون ہماری شاعری میں عام ہے۔ خود میر نے اسے کئی بار کہا ہے، مثلاً دیوانِ اول ہی میں ہے:

جس جا کہ خس و خار کے اب ڈھیر لگے ہیں یاں ہم نے اُنھیں آنکھوں سے دیکھیں ہیں بہاریں

میر سوز نے بہت خوب کہا ہے:

گذروں ہوں جس خرابے سے کہتے ہیں واں کے لوگ ہے کوئی دن کی بات یہ گھر تھا یہ باغ تھا

اس مضمون کو میر حسن نے ذاتی رنگ میں لکھا ہے:

اب جہاں خار و خس پڑے ہیں کبھی ہم نے یاں آشیاں بنائے تھے

ناصر کاظمی نے استعارہ بدل کر عمدہ شعر بنایا ہے:

ڈیرے ڈالے ہیں بگولوں نے جہاں اس طرف چشمہ رواں تھا پہلے

میر کا زیرِ بحث شعر بعض صفات کی بنا پر ان سب میں ممتاز ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ میر کے شعر میں کیفیت بہت ہے، لیکن معنی کی جہتیں بھی ہیں۔ پہلے مصرعے کے دو مفہوم ہیں۔ وہ جگہیں جہاں اب خارزار نمودار ہو گئے ہیں، یا وہ جگہیں جو اب خارزار بن گئی ہیں۔ دوسرے مصرعے میں کئی مفہوم ہیں۔ (۱) پہلے یا گذشتہ دنوں میں، یہاں سے بہاریں ہو کر گذری تھیں۔ (۲) پہلے ان جگہوں پر کئی بار بہار آئی تھی۔ (۳) پہلے ان جگہوں پر طرح طرح کی بہاریں آ چکی ہیں۔ (۴) پہلے ان جگہوں پر کئی بار، یا طرح طرح کی، بہاریں برپا ہو چکی ہیں (یعنی جشن منائے جا چکے ہیں۔)

لفظ ''یہیں'' پر غور کیجیے۔ بادی النظر میں محسوس ہوتا ہے کہ مصرع اولیٰ کے ''جہاں'' کے مقابلے میں مصرع ثانی میں ''وہاں'' ٹھیک ہوتا۔ اچھا شاعر یہی کرتا۔ لیکن بڑے شاعر نے ''یہیں'' کا لفظ رکھ کر معنی کی ایک بالکل غیر متوقع جہت پیدا کر دی کہ جن مقامات پر بہاریں تھیں اُن ہی مقامات کو خارزار بننا پڑا۔ یعنی اگر بہار نہ آتی یا جشن بہار نہ منتا تو وہ جگہیں خارزاروں میں تبدیل بھی نہ ہوتیں۔ خارزار میں تبدیل ہونا دراصل بہار کا نتیجہ ہے۔ اب معلوم ہوا کہ بہار نہ آتی تو بہتر ہوتا، کیوں کہ پھر خارزار تو نہ ہوتی۔ معمولی میدان یا جھاڑی جنگل ہوتے۔ خارزار سے بدتر تو کوئی چیز نہیں، کیوں کہ اس سے کسی کو کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ سبھی خارزار سے وحشت کرتے اور اس میں داخل ہونے سے گریز کرتے ہیں۔

ذرا دیکھیے، اس مضمون کو لوگ دو ڈھائی سو برس سے برت رہے ہیں، لیکن میر کی سی معنی آفرینی کوئی نہ حاصل کر سکا۔ کیفیت اس پر مستزاد۔ میر کو دعواے اُستادی تھا تو کیا غلط تھا:

اس فن میں کوئی بے تہ کیا ہو مرا معارض　　اوّل تو مَیں سند ہوں پھر یہ مری زباں ہے　(دیوانِ اوّل)

بات صحیح ہے، زبان ہی پر حاکمانہ تسلط کے باعث میر چھوٹے چھوٹے الفاظ کو اس قدر تہ دار بنا دیتے تھے۔

''خارزار'' دل چسپ لفظ ہے۔ ''نور اللغات'' اور ''آصفیہ'' اس سے خالی ہیں۔ پلیٹس میں یہ مذکر درج ہے۔ ترقی اُردو بورڈ کراچی کے ''اُردو لغت'' میں بھی مذکر درج ہے۔ لیکن جو اسناد دیے ہیں ان سے مذکر مونث کچھ ثابت نہیں ہوتا۔ جلیل مانک پوری کی کتاب ''تذکیر و تانیث'' اور آفاق بنارسی کی ''معین الشعرا'' بھی اس لفظ سے خالی ہیں۔

لہٰذا میر کی سند پر اسے مونث ہی قرار دینا ہوگا، اگرچہ ''زار'' پر ختم ہونے والے تمام الفاظ اُردو میں مذکر ہیں۔

۴/۲۷۴ یہ مضمون بھی بہت بندھا ہے، اور ممکن ہے داستانوں سے شاعری میں داخل ہوا ہو۔ ''داستان امیر حمزہ'' میں ایسی کئی شہزادیوں کا تذکرہ ہے جن کے عشاق کی قبریں شہر کے آس پاس یا کسی نمایاں مقام پر ہوتی تھیں تا کہ دوسروں کو عبرت ہو۔ چناں چہ احمد حسین قمر کی ''طلسم ہفت پیکر'' جلد سوم صفحہ ۱۰۳۹۔۱۰۴۰ پر مذکور ہے:

> شہر میں جو داخل ہوا دیکھا ایک جانب باغ ہے، اس میں مزار عشاق بنے ہیں۔ جو تاجدار عاشق ہو کر آئے اور ہاتھ سے اس نقاب دار کے مارے گئے، ان کی قبریں اس باغ میں بنوادیں...... کسی قبر سے دھواں اُٹھتا ہے، کسی قبر سے آواز نالہ آتی ہے۔

مصحفی نے اس مضمون کو شہر بدایوں سے منسوب کر کے خوب نظم کیا ہے:

قاتل تری گلی بھی بدایوں سے کم نہیں　　جس کے قدم قدم پہ مزار شہید ہے

خود میر نے اس مضمون کو مزید باندھا ہے (دیوانِ اوّل):

کیا ظلم ہے اس خونی عالم کی گلی میں　　جب ہم گئے دو چار نئی دیکھیں مزاریں

آتش نے مضمون کی وسعت کم کر دی، لیکن ان کا دوسرا مصرع خوب ہے۔ پہلا مصرع البتہ محض بھرتی کا ہے۔ بس مربوط ہو گیا ہے:

پتہ یہ کوچۂ قاتل کا سن رکھ اے قاصد بجائے سنگ نشاں اک مزار راہ میں ہے

ہمارے زمانے میں فانی نے الگ راہ نکالنے کی کوشش کی، لیکن ان کے دونوں مصرعے مربوط نہیں۔ پہلے مصرعے میں کوچہ قاتل کا ذکر ہے تو دوسرے مصرعے میں خاک نشینوں کی بات ہے۔ بہت سے بہت یہ کہہ سکتے ہیں کہ ''اُٹھنا'' کے معنی ''مرنا'' بھی ہوتے ہیں:

یہ کوچۂ قاتل ہے آباد ہی رہتا ہے اک خاک نشیں اُٹھا اک خاک نشیں آیا

اشعار کے اس لمبے سلسلے میں میر کا شعر پھر بھی ممتاز اور روشن ہے۔ پہلے مصرع میں ''شہر عشق'' کا ذکر ہے، اور پھر یہ کہ اس کے چاروں طرف مزار بن گئے ہیں۔ شہر عشق کی وسعت بہ ہر حال معشوق کی گلی سے زیادہ اور اس کی معنویت بھی ''کوچۂ قاتل'' سے بڑھ کر ہے۔ مزار اس کے گرد بنے ہیں۔ اس میں ایک اشارہ یہ ہے کہ مرنے کے بعد لوگوں (عاشقوں) کو شہر عشق میں دفن ہونا بھی نصیب نہیں ہوتا۔ ان کی لاشیں باہر پھینک دی جاتی ہیں۔ دوسرے لوگ ان کا کفن دفن کرتے ہیں۔ دوسرا اشارہ یہ ہے کہ شہر کے گرد یا آس پاس عام طور پر باغ یا جنگل ہوتا ہے۔ یہاں سب باغ وغیرہ کٹوا کر صرف مزار بن گئے ہیں۔ تیسرا اشارہ یہ ہے کہ چاروں طرف مزار ہونے کے باعث شہر عشق میں داخلہ آسان نہیں، لیکن مزاروں کی ہی کثرت یہ ثابت کرتی ہے کہ لوگ وہاں اب بھی کثرت سے جاتے اور جان سے ہاتھ دھوتے ہیں۔

اب مصرع اولیٰ کے اُسلوب کو دیکھیں۔ ''سنا جاتا ہے'' گویا کچھ لوگ آپس میں باتیں کر رہے ہیں۔ اُنھوں نے شہر عشق دیکھا نہیں ہے، لیکن اس میں دل چسپی رکھتے ہیں اور اس کا تذکرہ کرتے یا سنتے رہتے ہیں۔ ممکن ہے یہ لوگ خود وہاں جانے کا ارادہ رکھتے ہوں۔ یا پھر اُن لوگوں پر ہنستے ہوں، یا حیرت کرتے ہوں جو شہر عشق کو جاتے ہیں۔ آپس کی یہ رائے زنی اور خبروں کا تبادلہ شہر عشق کی شہرت کو بھی ثابت کرتا ہے۔ مصرع ثانی میں روز مرہ ''مزاریں ہی مزاریں'' بھی بہت عمدہ ہے۔ ایسا مبالغہ جو روز مرہ پر مبنی ہو بہت موثر اور واقعیت انگیز ہوتا ہے۔

شہر عشق کے گرد مزاروں کے ہونے سے ایک امکان یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ لوگ وہاں تک پہنچ نہیں پاتے۔ شہر پناہ کے دروازے تک پہنچتے پہنچتے دم توڑ دیتے ہیں۔

میر نے ایک جگہ ''شہر عشق'' پر ترقی کر کے ''اقلیم عاشقی'' بھی کہا ہے اور مضمون اقلیم کی مناسبت سے باندھا ہے۔ ملاحظہ ہو $\frac{۱۳۲}{۲}$۔

ممکن ہے شعر زیر بحث کے مضمون پر یہودیوں کے اُس مشہور عقیدے کا بھی دخل ہو کہ جو شخص بیت المقدس میں دفن ہو وہ میدانِ حشر میں سب سے پہلے محشور ہوگا۔ چناں چہ آوشائی مارگالت (Avishai Margalit) کہتا ہے کہ دور دور سے یہودیوں کی لاشیں بیت المقدس میں دفن کے لیے لائی جاتی ہیں اور اب یہ عالم ہے کہ سارے شہر کے گرد قبروں اور مزاروں کا ایک حلقہ بن گیا ہے۔

$\frac{۲۷۴}{۲}$ یہ شعر اگر چہ اُس رتبے کا نہیں ہے جیسے پچھلے دو شعر ہیں، پھر بھی اس میں ''کنار'' (بہ معنی ''کنارہ'' اور بہ معنی ''آغوش'') کا ایہام عمدہ ہے۔ اور یہ بات بھی بدیع ہے کہ خود موج دریا کو کسی اور دریا کا اشتیاق ہے۔ معشوق کو دریاے

خوبی کہنا بھی دل چسپ ہے۔

اس مضمون پر میر نے کئی شعر کہے ہیں۔ مثلاً ملاحظہ ۲۱۰/۱ ۔ پھر دیوانِ ششم میں نئے رنگ سے کہا ہے:

دریاے حُسن اس کا کہیں ہم کنار کر آغوشیں جیسے موجیں الٰہی کشادہ ہیں

موجوں کے آغوش ہو جانے پر مصحفی کا شعر دیباچے میں ملاحظہ ہو جہاں میر کی جنسی (Erotic) شاعری سے بحث ہے۔ (شعر شور انگیز (جلد اوّل) کلاسیکی اُردو غزل کی شعریات اور میر تقی میر، صفحہ ۲۶۵)

(۲۷۵)

(۳۶۵)

مکاں تو میر صاحب شہرۂ عالم ہیں یہ دونوں خدا جانے کہ دنیا میں ملیں اس سے کہ عقبیٰ میں

۲۷۵/۱ اس شعر میں بھی سبک بیانی خوب ہے۔ دنیا اور عقبیٰ کو مکان کہہ کر دو کام نکالے ہیں۔ یعنی "مکان" بہ معنی "جگہ" ("زمان" کا متضاد) بھی ہے اور بہ معنی "گھر" بھی یہ بات واضح نہ کرنا بھی بہت لطیف ہے کہ دنیا اور عقبیٰ کی شہرت کیوں ہے؟ غالباً اس وجہ سے کہ یہی دونوں جگہیں سب سے اچھی ہیں۔ (یعنی ان کے علاوہ اور جگہیں بھی ہیں۔) یا شاید اس وجہ سے کہ انھیں دو میں تمام وجود بند ہے۔ یہ بھی نازک بات ہے کہ عقبیٰ کی شہرت دنیا میں ہے اور دنیا کی شہرت عقبیٰ میں ہے۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ دنیا میں تو واقعی مکان (جگہ) ہے، لیکن عقبیٰ مکان نہیں، بل کہ کیفیت اور صورت حال ہے۔ مگر دونوں کو مکان سے تعبیر کیا ہے۔ اس طرح دنیا اور عقبیٰ انسانی زندگی سے قریب تر حقیقت بن جاتی ہیں۔ خود سے تخاطب عمدہ ہے۔ اس کا خاص فائدہ یہ ہے کہ وہ موقع متعین ہو جاتا ہے جب یہ شعر کہا گیا۔ کوئی شخص حادثۂ عشق سے دوچار ہوا ہے۔ ابھی نیا نیا معاملہ ہے۔ اگلی ملاقات کا امکان بہت روشن نہیں ہے۔ عاشق خود کلامی کے لہجے میں کہتا ہے کہ ملنے کی تو جگہیں دونوں بہت مشہور ہیں، اب خدا جانے اُس سے کہاں ملاقات ہو۔ اس میں مایوسی نہیں ہے، بل کہ انسانی صورت حال کو پوری طرح قبول کرنے کا انداز ہے۔ نہ تاسف ہے اور نہ احتجاج۔ ہاں ایک خفیف سی رجائیت ضرور ہے کہ ملاقات کہیں نہ کہیں ہوگی ضرور۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ "میر صاحب" اس شعر کا متکلم نہ ہو، بل کہ مخاطب ہو۔ یعنی کوئی شخص "میر صاحب" کو مخاطب کر کے اپنے دل کا حال سنا رہا ہے۔

یہ نکتہ دونوں صورتوں میں مشترک ہے کہ ملنے کی جگہیں دونوں ٹھیک ہی ہیں۔ یا ملاقات جہاں بھی ہو، ٹھیک ہے۔ جگہ کی قید نہیں۔

تخاطب کے انداز اور دونوں عالم کو دو مکان کہنے سے جو حُسن پیدا ہوا ہے اس کا صحیح اندازہ کرنا ہو تو دیوان دوم میں یہ شعر دیکھیے:

خدا جانے ملاپ اس سے کہاں ہو یہی مشہور عالم ہیں دو عالم

مضمون وہی ہے، لیکن اُسلوب بدل جانے کی وجہ سے شعر ہلکا ہو گیا ہے۔ اسی لیے میر نے خود کہا تھا:

میر شاعر بھی زور کوئی تھا دیکھتے ہو نہ بات کا اُسلوب (دیوانِ اوّل)

دنیا اور عقبیٰ کو "دو عالم" کہنا اگرچہ کنائے کا فائدہ رکھتا ہے، لیکن استعارہ نہ ہونے کی وجہ سے اس میں وہ زور نہیں جو زیرِ بحث شعر میں ہے۔ پھر شعرِ زیرِ بحث میں لفظ "عالم" رکھ کر دنیا اور آخرت کا اشارہ رکھ ہی دیا ہے۔ بہت عمدہ شعر ہے۔ مکالماتی لہجہ ہے، اور مضمون بھی اور معنی آفرینی بھی۔ مکالماتی لہجے میں عام طور پر کیفیت زیادہ ہوتی ہے، معنی آفرینی کم۔

اگرچہ پہلی نظر میں محسوس ہوتا ہے کہ مصرع اولیٰ کی بندش کچھ سست ہے، کیوں کہ اس میں لفظ "کہ" کی تکرار کے بغیر بھی کام چل سکتا تھا، یعنی مصرع اولیٰ یوں بھی ممکن تھا:

خدا جانے ملیں دنیا میں اُس سے یا کہ عقبیٰ میں

لیکن واقعہ یہ ہے کہ لفظ "کہ" مصرعے کے کلیدی الفاظ "دنیا" اور "عقبیٰ" کو بیان میں آگے لانے (foreground) کرنے کا کام کرتا ہے۔ "کہ دنیا" اور "کہ عقبیٰ" میں توازن اور زور ہے۔ صرف ایک بار "کہ" لانے سے یہ فائدہ نہ حاصل ہوتا۔ فارسی میں "کہ" محض بیانیہ یا مساوات کا کام نہیں کرتا۔ بعض اوقات یہ مجرد زور دینے کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً عرفی کا مصرع ہے:

گر مرغ کباب است کہ با بال و پر آید

یہاں "کہ" بہ معنی "یقیناً، بے شک" ہے۔ ممکن ہے میر کے ذہن میں یہ بات رہی ہو۔

امیر مینائی نے میر کے مضمون کو ذرا دور سے چھوا ہے:

نہیں معلوم کہ ہے عالم بالا کیسا جاے آرام نہ دیکھی کبھی اس عالم میں

(۲۷۶) (۳۶۶)

۷۷۵ لب ترے لعل ناب ہیں دونوں پر تمامی عتاب ہیں دونوں

تن کے معمورے میں یہی دل و چشم گھر تھے دو سو خراب ہیں دونوں

ایک سب آگ ایک سب پانی دیدہ و دل عذاب ہیں دونوں

۲۷۶/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لفظ "عتاب" میں ایک لطف ضرور ہے، کیوں کہ اس کے ایک معنی "ناز کرنا" بھی ہیں۔

۲۷۶/۲ دل اور آنکھ کو گھر کہنے میں کئی لطافتیں ہیں۔ (۱) دل اور آنکھ دونوں کو "گھر" سے تشبیہ دیتے ہیں۔ (خانہ دل، خانہ چشم۔ "خانہ چشم" کے دو معنی ہیں، آنکھ کا حلقہ، اور وہ گھر جسے آنکھ کہتے ہیں۔) (۲) دل اور آنکھ دونوں کے لیے "رہنا" کا محاورہ آتا ہے۔ (دل میں رہنا، آنکھوں میں رہنا وغیرہ۔) اور "رہنا" گھر کے لیے بھی بولتے ہیں۔ (۳) جب تن کو معمورہ کہا تو اس میں گھر ہوں گے ہی۔ اور سارے بدن میں صرف دل اور آنکھ ایسے عضو ہیں جن کو گھر سے تشبیہ دیتے ہیں، اور جن کے اندر کسی کے ہونے یا رہنے یا جن سے کسی کے چلے جانے وغیرہ کا محاورہ استعمال کرتے ہیں۔

اب معنی پر غور کریں۔ لفظ "یہی" خاص قوت کا حامل ہے۔ اس میں اشارہ بھی ہے، زور بھی ہے، اور لہجے کے

اعتبار سے رنجیدگی بھی۔ گذری ہوئی بات کا سادہ بیان بھی ہے اور اپنی حالت اور نظام کائنات پر طنز بھی۔ مثلاً یوں دیکھیے:

(۱) یہی دو گھر تھے۔ (گھروں کی طرف اشارہ کرتے ہوے۔)

(۲) بس یہی دو گھر تھے (یعنی اور نہیں تھے۔ زور دیتے ہوے۔)

(۳) افسوس کہ یہی دو گھر تھے۔

(۴) دو ہی گھر تھے۔ (سادہ اور جذبات سے عاری بیان۔)

(۵) دو ہی تو گھر تھے (اور وہ بھی اب خراب ہیں۔) (رنجیدگی۔)

(۶) دو گھر تھے (اور ان کو بھی زمانے نے محفوظ نہ چھوڑا۔) (نظام کائنات پر طنز۔)

(۷) دو گھر تھے (اور وہ بھی اب خراب ہیں۔) (برہمی۔)

غرض کہ لفظ ''یہی'' نے معنی کے متعدد امکانات پیدا کر دیے ہیں۔ چھوٹے سے لفظ سے بڑے بڑے کام لینا میرؔ کا خاص انداز ہے۔ مثلاً دردؔ کا یہ شعر دیکھیں:

اور تو یاں کچھ نہ تھا ایک مگر دیکھنا سو بھی نہ تو کوئی دم دیکھ سکا اے فلک

کوئی شک نہیں کہ شعر بہت خوب ہے۔ معنی بھی ہیں اور کیفیت بھی۔ مضمون میرؔ سے مشابہ ہے۔ لیکن میرؔ کی سی تہ داری نہیں اور چھوٹے الفاظ کو بھرپور سے بھی زیادہ قوت سے برتنے کا انداز نہیں۔

لیکن میرؔ کے شعر میں معنی کا بیان ابھی ختم نہیں ہوا۔ حسب ذیل نکات پر غور کریں۔ (۱) دل و چشم کے خراب ہونے کی وجہ نہیں بیان کی۔ اس طرح امکانات کا ایک نیا سلسلہ پیدا ہوا۔ (۲) خرابی کی کیفیت نہیں بیان کی، یعنی خرابی کس ڈھنگ کی ہے؟ اس طرح امکانات کا ایک اور سلسلہ پیدا ہوا۔ (۳) ماضی اور حال کا بیان کیا، لیکن مستقبل کو چھوڑ دیا۔ اس طرح امکانات کا تیسرا سلسلہ پیدا ہوا۔ ان نکات کی بنا پر شعر میں جو حُسن پیدا ہوا ہے۔ اس کا پورا اندازہ کرنا ہو تو اسی مضمون پر جگرؔ صاحب کا شعر ملاحظہ ہو:

سینہ خالی آنکھیں ویراں دل کی حالت کیا کہیے جب سے اُس نے پھیر لیں نظریں رنگِ تباہی آ نہ پوچھ

لوگوں کو جگرؔ صاحب کے اس شعر پر سر دھنتے دیکھ کر مجھے خیال آتا ہے کہ ہر زمانے میں شاعر بہ قدر شعرفہمی ہی پیدا ہوتا ہے۔ میرؔ کے زمانے میں لوگ زیادہ شعر فہم تھے اس لیے میرؔ پیدا ہوے۔ ہماری شعرفہمی جگرؔ صاحب سے بہتر شاعر کی مستحق شاید نہ تھی۔ (خود جگرؔ صاحب نے یہ شعر ''نگار'' کے غزل نمبر (مرتب: نیاز فتح پوری مطبوعہ ۱۹۴۱) میں مشمولہ اپنے بہترین کلام کے انتخاب میں رکھا تھا۔ اب مزید کیا کہا جائے؟ والٹ وٹمن (Walt Whitman) کا قول یاد آتا ہے کہ بڑا شاعر میسر آنے کے لیے بڑے سامعین بھی ضروری ہیں۔

۲۷۶/۳ بہ ظاہر معلوم ہوتا ہے کہ شعر میں لف و نشر غیر مرتب ہے۔ یعنی مصرع اولیٰ میں ''آگ'' کا تعلق ''دل'' سے اور ''پانی'' کا تعلق ''دیدہ'' سے ہے۔ بات بالکل ٹھیک ہے۔ لیکن مرتب لف و نشر کا بھی امکان ہے، یعنی یہ فرض کر سکتے ہیں کہ آنکھوں میں جو خون کی سرخی ہے یا عشق کی گرمی ہے، اس کی بنا پر آنکھ کو سراسر آگ کہا۔ غالبؔ کا شعر ہے:

نگہ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسدؔ ہے چراغاں خس و خاشاک گلستاں مجھ سے

(اس پر طباطبائی نے لکھا ہے کہ نگہ گرم کی کچھ وجہ نہ معلوم ہوئی۔ دراصل طباطبائی حسب معمول اعتراض برائے اعتراض کر رہے ہیں۔ ورنہ وجہ صاف ہے کہ عشق کی گرمی کی بنا پر آنکھوں سے آگ برس رہی ہے۔) غالبؔ کے اس شعر پر مفصل بحث ''تفہیم غالبؔ'' کے جدید ایڈیشن میں ملاحظہ ہو۔ بہ ہر حال، میرؔ کے شعر میں اس بات کا امکان بالکل ہے کہ آنکھوں میں خون کی سرخی یا عشق کی گرمی کے باعث ان کو ''سراسر آگ'' کہا ہو، اور شدت غم کے باعث دل کے پانی ہو جانے کی بنا پر اس کو ''سب پانی'' کہا ہو۔ اس طرح شعر میں لف و نشر مرتب کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ ''ایک'' اور ''سب'' کی رعایت بھی پُر لطف ہے۔

دل و چشم کے آگ اور پانی (یا پانی اور آگ) ہونے کی وجہ سے یہ دونوں عذاب تو ہیں، لیکن یہ نہ ظاہر کر کے کہ دل و چشم کی حالت کیوں ایسی ہوئی ہے، میرؔ نے کمال بلاغت سے کام لیا ہے، کیوں کہ اس طرح امکانات کا سلسلہ پھر شروع ہو جاتا ہے۔ دریدا کی یہ بات کبھی کبھی صحیح ہی معلوم ہوتی ہے کہ یہ پتہ لگانا غیر ممکن ہے کہ متن کے اندر معنی کا مرکز کہاں ہے؟

فردیات

ردیف ن

(۲۷۷)

فردوس سے کچھ اس کی گلی میں کمی نہیں پر ساکنوں میں واں کے کوئی آدمی نہیں

۲۷۷/۱ نسخۂ فورٹ ولیم اور نسخۂ آسی میں غزلیات کے بعد کئی صفحے فردیات کے ہیں۔ نسخۂ محمود آباد (مرتب اکبر حیدری) میں غزلیات کے بعد چند مفرد شعر ہیں۔ عباسی نے اپنے کلیات سے نہ معلوم کیوں فردیات کو حذف کر دیا ہے۔ (ممکن ہے جلد دوم میں ڈالنے کا ارادہ ہو جو ہنوز شرمندہ طباعت نہیں ہو سکی ہے۔) مخطوطۂ نیر مسعود، نسخۂ محمود آباد کی طرح محض دیوان اول پر مشتمل ہے۔ اس میں بھی غزلیات کے بعد وہی شعر فردیات کے تحت درج ہیں جو فورٹ ولیم اور آسی میں ہیں۔ اس اعتبار سے میں نے بھی فردیات کو دیوان اول کے بعد جگہ دی ہے۔ کلب علی خاں فائق نے خدا معلوم کس بنا پر فردیات کو دیوان ششم کے بعد جگہ دی ہے۔

شعر زیر بحث کا مضمون غالبؔ نے بھی بڑی خوبی سے ادا کیا ہے۔

کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت یہی نقشہ ہے ولے اس قدر آباد نہیں

غالبؔ کے شعر پر بحث کے لیے "تفہیم غالبؔ" ملاحظہ ہو۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ غالبؔ نے استفادے کا حق ادا کر دیا ہے اور معنی کے اتنے نکات اپنے شعر میں رکھ دیے ہیں کہ غالبؔ کو میرؔ کا مقروض نہیں کہہ سکتے۔ لیکن میرؔ کے شعر میں مضمون کی جدت کے علاوہ معنی کی تہیں بھی ہیں۔ یہ نہیں کہا جا سکتا کہ غالبؔ کا شعر میرؔ سے بہتر ہے۔ مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) مصرع ثانی میں لفظ "واں" کو فردوس سے متعلق کریں تو معنی یہ ہیں کہ فردوس میں آدمی کوئی نہیں ہے، یعنی جو لوگ آدمی کہلانے کے مستحق ہیں اُن کو جنت میں جگہ نہیں ملتی۔ یا جنت سنسان اور غیر آباد ہے۔ یا وہاں صرف حوریں اور غلمان وغیرہ ہیں۔ انسان نہیں، اس طرح کے کئی امکانات ہیں۔

(۲) اگر "واں" کو "گلی" سے متعلق کریں تو معنی نکلتے ہیں کہ معشوق کی گلی میں انسانی صفت رکھنے والا کوئی شخص نہیں، سب ہی معشوق صفت خون کے پیاسے ہیں۔ یا انسانی خلق و مروت سے عاری ہیں۔ یا معشوق کی گلی بالکل ویران ہے، سب لوگ مرے پڑے ہیں۔ یا معشوق کی گلی میں رقیب ہی رقیب رہتے ہیں، ان میں آدمیت کہاں؟

اس طرح ''واں'' اور ''آدمی'' جیسے معمولی لفظوں کی تفصیل مبہم رکھ کر میرؔ نے شعر میں کئی معنی رکھ دیے ہیں۔ اس مضمون کو دیوانِ چہارم میں بھی کہا ہے، لیکن ابہام نہ ہونے کی وجہ سے وہ بات نہ آئی جو شعر زیرِ بحث میں ہے:

کوچۂ یار تو ہے غیرت فردوس ولے آدمی ایک نہیں اس کے ہوا داروں میں

(۲۷۸)

کیسہ پر زر ہو تو جفا جو یاں تم سے کتنے ہماری جیب میں ہیں

۲۷۸/۱ اس مضمون کو صدرالدین فائزؔ نے بھی کہا ہے، لیکن ان کے یہاں انفعالیت بہت ہے اور معنی میں کوئی تہ نہیں۔ الفاظ میں عدم مناسبت بھی ہے:

خوش صورتاں سے کیا کروں میں آشنائی اب مجھ کو تو ان دنوں میں میسر درم نہیں

میرؔ کے یہاں شاہانہ لفنگاپن اور حسینانِ جہاں کی کم توقیری ہے، خاص کر ان حسینوں کی جو ستم کیش اور جفا پیشہ ہوں۔ ''زر'' اور ''کتنے'' میں ضلع کا لطف خوب ہے (کیوں کہ روپے وغیرہ کے لیے کتنا، کتنے کا لفظ لاتے ہیں۔ ''کتنے روپے''، ''کتنا زر'' وغیرہ۔) ''کیسہ'' اور ''جیب'' کی رعایت ظاہر ہے۔ اس میں نکتہ بھی ہے کہ معشوق کا جیب میں ہونا اور کیسہ پر زر ہونا ایک ہی بات ہے۔ یعنی اگر معشوق جیب میں ہے تو گویا کیسہ پر زر ہے۔ یا اگر کیسہ پر زر ہے تو گویا معشوق ہی جیب میں ہے۔ ''جیب میں ہونا'' میں جو بے تکلفی اور اعتماد سے بھر پور طنطنہ ہے وہ بھی ظاہر ہے۔ ''ہیں'' بہ معنی ''ہوں گے'' بھی خوب ہے۔

ایک پہلو اور بھی ہے۔ بہ ظاہر تو ''جفا جویاں'' (یعنی جفا جو لوگ) مخاطب ہیں، یعنی تمام جفا جویوں کو مخاطب کیا ہے۔ لیکن ''جفا جو'' اور ''یاں'' کو الگ الگ بھی پڑھ سکتے ہیں۔ اب نثر یوں ہوئی کہ ''اگر کیسہ پر زر ہو تو اے جفا جو، تم سے کتنے ہی یہاں ہماری جیب میں ہیں۔'' یہاں یہ اعتراض نہ کرنا چاہیے کہ اگر تخاطب ''اے جفا جو'' ہے تو مصرع ثانی میں ''تجھ'' ہونا تھا، ورنہ شتر گربہ ہو جائے گا۔ انیسویں صدی کے وسط تک شتر گربہ عیب نہ تھا۔

اس مضمون کو بدل کر دیوانِ اول میں یوں کہا ہے:

زور و زر کچھ نہ تھا تو بارے میرؔ کس بھروسے پہ آشنائی کی

دیوانِ دوم میں طنزیہ لیکن خوش طبع لہجے میں کہا ہے:

سیمیں تنوں کا ملنا چاہے ہے کچھ تمول شاہد پرستیوں کا ہم پاس زر کہاں ہے

دیوانِ اول کے شعر (آشنائی کی) میں اپنے اوپر ہنسنے اور معشوقوں کو حقیر یا بے وفا گردانتے کے تیور خوب ہیں۔

دیوانِ دوم

ردیف ن

(۲۷۹)　　(۸۶۶)

۲۷۸۰ کوئی بجلی کا ٹکڑا اب تلک بھی　　پڑا ہو گا ہمارے آشیاں میں

۲۷۹/۱ ''بجلی کا ٹکڑا'' خود ہی بہت بدیع فقرہ ہے، مضمون کی تازگی اس پر مستزاد ہے۔ معنی کے بھی کئی پہلو ہیں۔ پیکر یہ بنتا ہے کہ بجلی آشیانے پر گری تو خود بھی ٹکڑے ٹکڑے ہو گئی۔ یا آشیانے کو خاک کر دینے کے بعد بجلی واپس گئی، لیکن اپنا ایک ٹکڑا (اپنے جگر کا ٹکڑا؟) وہاں چھوڑ گئی۔ شاید اس لیے کہ اُس کو بھی آشیانے سے کسی طرح کا لگاؤ پیدا ہو گیا۔ یا شاید اس لیے کہ اگر آشیاں پھر آباد ہو تو اُسے فوراً خاکستر کیا جا سکے۔

''پڑا ہو گا'' پر غور کریں تو یہ امکان نظر آتا ہے کہ یہ غالبؔ کے :

برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

کی طرح کا معاملہ ہے۔ یعنی بجلی تو ہماری خانہ زاد ہے۔ لاپروائی سے کہتے ہیں کہ اجی بجلی کو کیا پوچھتے ہو، اس کا ایک ٹکڑا تو اب بھی ہمارے لیے پڑے آشیانے کے کسی گوشے میں مل جائے گا۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ صاحب ہزار تباہی ہے، لیکن وہ لوگ ایسے گئے گذرے بھی نہیں ہیں۔ ایسے ایسے خزانے یا جواہر تو اب بھی اُن کے گھر کے کسی گوشے میں پڑے مل جائیں گے۔ یعنی بجلی اور اُس کی تباہی کی ہمارے لیے کوئی اہمیت نہیں۔ پھر چوں کہ آشیانے کی بربادی کا براہِ راست ذکر نہیں کیا ہے، اس لیے یہ نتیجہ بھی نکالا جا سکتا ہے کہ بجلی گری تو سہی، لیکن آشیاں کو خاک نہ کر سکی۔

ایک پہلو یہ ہے کہ شعر استفہامی ہو سکتا ہے، یعنی آشیانے پر بجلی گری، ہم آشیاں چھوڑ کر نکل گئے کہ جان تو بچے۔ یا ہم وہاں تھے نہیں، تب بجلی گری۔ اب واپس جانا چاہتے ہیں تو کوئی شخص منع کرتا ہے کہ واپس مت جاؤ۔ تمھارے آشیاں میں بجلی اب بھی باقی ہے، یا ابھی تک نشیمن جل رہا ہے۔ (بجلی کا ٹکڑا = آگ۔) اس کے جواب میں متکلم پوچھتا ہے کہ اگر چہ اتنی دیر ہو گئی ہے، کیا اب تک بھی بجلی ہمارے آشیانے میں موجود ہو گی؟

''بجلی کا ٹکڑا'' سے ذہن ''چاند کا ٹکڑا'' کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ ''چاند کا ٹکڑا'' بہ معنی ''بہت حسین شخص'' (لہٰذا معشوق) اب معنی یہ نکلے کہ ہم ہزار برباد ہوئے، لیکن معشوق کا پیکر اب بھی ہمارے خرمنِ حیات یعنی ہماری روح و دل میں موجود ہے۔

(۸۶۷) (۲۸۰)

نہیں بت خال لعل دلربا میں گہر پہنچا بہم آبِ بقا میں — حب خال = پھالا
کہے ہے ہر کوئی اللہ میرا عجب نسبت ہے بندے میں خدا میں
ملے برسوں وہی بیگانہ ہے وہ ہنر ہے یہ ہمارے آشنا میں
اگرچہ خشک ہیں جیسے پرکاہ اڑے ہیں میر جی لیکن ہوا میں — ہوا میں اڑنا = مغرور ہونا

۲۸۰/۱ اس شعر میں کوئی خاص خوبی نہیں، لیکن اسے خیال بندی کی اولین مثالوں میں رکھا جاسکتا ہے۔ خیال بندی سے مراد یہ ہے کہ مضمون بہت دور کا ہو اور اس میں فی نفسہٖ کوئی خاص حسن نہ ہو لیکن ندرت ہو۔ خیال بندی والے شعر میں دلیل عام طور پر کم زور ہوتی ہے۔ لیکن ایسا بھی نہیں کہ شعر بالکل بے دلیل ہو۔ شعرِ زیرِ بحث میں دلیل موجود ہے، کہ معشوق کے ہونٹوں کو "آبِ بقا" یا "آبِ حیات" کہتے ہیں۔ لہٰذا "آب" میں گوہر کا وجود مستبعد نہیں۔ "لعل" اور "گہر" کی رعایت اور مصرعِ اولیٰ میں لام کی کثرت شعر میں مزید خوبی پیدا کرتی ہے۔

بت خال کے مضمون پر خالص خیال بندی کا شعر دیکھنا ہو تو غالب ملاحظہ ہوں:

آیا نہ بیابانِ طلب گام زباں تک بت خالہ لب ہو نہ سکا آبلۂ پا

غالب نے معشوق کی جگہ عاشق کے بت خالۂ لب کا ذکر کیا ہے۔ ناسخ معشوق کی چیچک روئی کا مضمون باندھتے ہیں۔ ایسے مضمون کو خیال بندی کی معراج کہنا غلط نہ ہوگا:

آبلے چیچک کے جب نکلے عذارِ یار پر بلبلوں کو برگِ گل پر شبۂ شبنم ہوا

جیسا کہ ناسخ اور غالب کے شعروں سے ظاہر ہے، خیال بندی میں معنی کا لطف کم ہوتا ہے، خود غالب نے اپنے ایک شعر کے بارے میں اسی لیے کہا ہے کہ اس شعر میں خیال تو بہت دقیق ہے، لیکن لطف کچھ نہیں، یعنی کوہ کندن و کاہ برآوردن۔

۲۸۰/۲ اس مضمون کو میر نے کئی بار کہا ہے، اور ہر جگہ واضح یا خفیف سا اشارہ رشک کا ہے، کہ اللہ کو سب لوگ اپنا کیوں کہتے ہیں۔ مندرجۂ ذیل رباعی میں میر نے اپنا رشک بالکل صاف بیان کر دیا ہے:

دل غم سے ہوا گداز سارا اللہ غیرت نے ہمیں عشق کی مارا اللہ
ہے نسبتِ خاص تجھ سے ہر اک کے تئیں کہتے ہیں چناں چہ سب ہمارا اللہ

یہ مضمون ذرا انوکھا اور دل چسپ ہے۔ کیوں کہ عام تجربہ تو یہ ہے کہ جو شخص اللہ والا ہو جائے وہ دوسروں کو بھی واصل بہ حق کرنا چاہتا ہے۔ بل کہ اہلِ حق کے پاس اٹھنے بیٹھنے والے بھی انھیں کے رنگ میں رنگ جاتے ہیں۔ لیکن میر (یا متکلم) کو گوارا نہیں کہ میرے علاوہ اور بھی کوئی اللہ کو اپنا کہے۔ اس طرح کے مضامین عسکری صاحب کے اس خیال کی تردید کرتے ہیں کہ میر کے یہاں نفیِ خودی اور نفیِ ذات ہے۔ دیوانِ دوم ہی کے مندرجۂ ذیل شعر میں میر یہ کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ یا

تو خدا ہی نہیں ہے، یا پھر دنیا والے صرف بہ زعم خود خدا تک پہنچے ہوے ہیں یا خدا کو یاد کرتے ہیں اور دراصل وہ خدا کو جانتے ہی نہیں ہیں۔ مراد یہ ہوئی کہ صرف متکلم خدا کو جانتا ہے:

روے سخن ہے کیدھر اہل جہاں کا یارب　　سب متفق ہیں اس پر ہر ایک کا خدا ہے

دیوانِ پنجم کے ایک شعر میں میر کا لہجہ تحقیر اور خفیف سی تلخی کا ہے، کہ ہر شخص ہی خدا اپنا کہتا ہے:

جو ہے سو میر اس کو میرا خدا کہے ہے　　کیا خاص نسبت اس سے ہر فرد کو جدا ہے

شعر زیر بحث میں معنی کا نیا پہلو یہ ہے کہ لوگ اٹھتے بیٹھتے عادتاً، یا بات بات میں "میرے اللہ"، "یا میرے اللہ" اور "اللہ میرے" وغیرہ جیسے فقرے بولتے ہی رہتے ہیں۔ اس عادت تکلم سے میر یہ پہلو پیدا کرتے ہیں کہ ہر شخص اللہ کو اپنا جانتا ہے اور اس کی ہستی پر اپنا خاص حق سمجھتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں بھی معنی کا نیا پہلو آگیا ہے کہ مالک تو اللہ ہے، اور انسان اُس کا بندہ۔ اس طرح اللہ انسان کا نہ ہوا، بل کہ انسان اللہ کا ہوا۔ لیکن یہاں مالک اور غلام میں عجب نسبت ہے۔ یعنی طنزیہ کہا ہے، یا تحسین سے کہا ہے، یا رشک سے کہا ہے، یا تعجب سے کہا ہے کہ یہاں بندے اور مالک کا رشتہ عجب طرح کا ہے کہ بندہ مالک کو اپنا کہتا ہے۔ بالکل نیا شعر کہا ہے۔

۲۸۰/۳ اس مضمون کو ذرا آگے لے جا کر دیوان ششم میں یوں بیان کیا ہے:

مجھی کو ملنے کا ڈھب کچھ نہ آیا　　نہیں تقصیر اس نا آشنا کی

لیکن شعر زیر بحث میں طنز کا اُسلوب بہت عمدہ ہے۔ "ہمارے آشنا" میں یہ نکتہ بھی ہے کہ اوروں کے معشوق شاید ایسے نہ ہوں، لیکن ہمارے معشوق کی ادا یہی ہے۔ "ہنر یہ ہے" میں بھی نکتہ ہے کہ سب میں کوئی نہ کوئی ہنر ہوتا ہے، ہمارے آشنا کا ہنر ناآشنائی ہے۔ "آشنا" بہ معنی "معشوق" رکھ کر "بیگانہ" کے ساتھ اچھا تضاد پیدا کیا ہے۔

۲۸۰/۳ اس خیال کی بنیاد کلیم ہمدانی پر ہے:

بہ ایں دماغ کہ از سایہ اجتناب کلیم　　بہ آں سریم کہ تسخیر آفتاب کلیم

(ہمارے دماغ کا تو یہ عالم ہے کہ ہم سایے سے بھی گریز کرتے ہیں، اور دعوا یہ رکھتے ہیں کہ ہم سورج کو فتح کریں گے۔)

دونوں کے یہاں خود پر طنز بہت عمدہ ہے۔ اور کلیم کے دونوں مصرعوں میں پیکروں کا جو تضاد ہے وہ بہت توجہ انگیز ہے۔ لیکن میر نے بھی اپنی بات نبھادی ہے۔ پہلے مصرعے میں خود کو خشک گھاس کی پتی کہا۔ دوسرے مصرعے میں ہوا میں اڑنے کا محاورہ اس طرح باندھ دیا کہ لغوی معنی بھی صحیح ہو گئے، کیوں کہ خس و خاشاک ہوا میں اُڑتے ہی رہتے ہیں۔ دیوانِ سوم میں "پرکاہ" کی رعایت نہ ہونے کی وجہ سے یہی مضمون ناکام رہ گیا:

ضعیف و زار تنگی سے ہیں ہر چند　　ولیکن میر اُڑتے ہیں ہوا میں

"ہوا میں اُڑنا" کی جگہ عام طور پر "ہوا پر اُڑنا" بولتے ہیں۔ "نور اللغات" اور "فرہنگ اثر" میں یہ محاورہ درج نہیں۔ "نور اللغات" اور "آصفیہ" دونوں میں محض "ہوا پر اُڑنا" درج ہے۔ فرید احمد برکاتی نے "فرہنگ میر" میں خدا

معلوم کس طرح ''ہوا میں اُڑنا'' کے معنی ''آصفیہ'' کی سند سے لکھے ہیں۔ پلیٹس، ڈنکن فوربس، اور فیلن بھی اس محاورے سے خالی ہیں۔ بدیں وجہ اسے میر کی اختراع کہنا چاہیے۔

(۲۸۱) (۸۶۹)

۷۸۵ ہے جہانِ تنگ سے جانا بعینہٖ اس طرح قتل کرنے لے چلیں ہیں جیسے زندانی کے تئیں

۲۸۱/۱ اس شعر میں تشبیہ کا کمال اور انسانی فطرت پر غیر معمولی طنز و تبصرہ ہے۔ انسان دنیا میں چاہے کتنا ہی درماندہ و مصیبت زدہ کیوں نہ ہو، لیکن دنیا سے جانا پھر بھی اسے شاق گذرتا ہے۔ دنیا اگر زنداں ہے تو موت اس زنداں سے رہائی ہے، لیکن یہ وہ رہائی ہے جو قتل کے ذریعہ نصیب ہوتی ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''قتل'' کا لفظ اس قدر معنی خیز ہے کہ باید و شاید۔ پھر قتل کے لیے قیدی کو لے جانے کا منظر تصور میں لائیے۔ کوئی نالہ و گریہ کرتا ہے۔ کوئی شکایت کرتا ہے۔ کوئی احتجاج کرتا ہے، کوئی انتہائی ضبط سے کام لیتا ہے، اور کسی کا دامن ضبط آخری موقعے پر پارا پارا ہو جاتا ہے۔ یوں فرانس کی آخری ملکہ ماری آنتوانیت (Marie Antoinette) کے بارے میں لکھا ہے کہ جب اُس کو قید خانے سے نکال کر قتل کے لیے گاڑی پر بٹھا کر کوچہ و بازار سے لے جایا گیا تو وہ کمال حزم و استقلال کے ساتھ سر اُونچا کیے خلق خدا کے درمیان سے گذری۔ لیکن جب گلوٹین کا سامنا ہوا تو اُس کے بدن پر لرزہ طاری ہو گیا۔ تقدیر انسان کے ساتھ کیا کیا سلوک کرتی ہے زندگی موت سے بدتر ہو جائے لیکن پھر بھی ہم موت کا خیر مقدم نہیں کرتے۔

یہ بھی دیکھیے کہ مصرع اولیٰ میں ''جہانِ تنگ'' کہہ کر لفظ ''زندانی'' کے ساتھ مناسبت برقرار رکھی ہے۔ مناسبت کی تعریف یہ ہے کہ الفاظ ایسے ہوں جو معنی کو ادا کرنے کے لیے ناگزیر نہ ہوں، لیکن ان کے ذریعہ معنی میں تہ داری اور بیان میں چستی پیدا ہو سکے۔ مثلاً مصرع اولیٰ کی کئی شکلیں ممکن تھیں:

(۱) ہے جہانِ کہنہ سے جانا اس طرح

(۲) ہے جہانِ رنگ و بو سے اپنا جانا اس طرح

(۳) اس جہانِ آب و گل سے ہے گذرنا اس طرح

(۴) ہے بشر کا جان سے جانا بعینہٖ اس طرح

(۵) اس جہاں سے اپنا جانا ہے بعینہٖ اس طرح

وغیرہ۔ اور بھی کئی شکلیں ممکن ہیں۔ شعر کے اصل معنی کا مرکز چوں کہ مصرع ثانی میں ہے۔ اس لیے مندرجہ بالا مصاریع میں سے کوئی بھی اختیار کر لیجیے۔ شعر مکمل ہوگا اور معنی کم و بیش ادا ہو جائیں گے۔ لیکن وہ فائدہ حاصل نہ ہوگا جو اصل مصرع اولیٰ میں لفظ ''تنگ'' سے حاصل ہوا ہے۔ کیوں کہ ''تنگ'' اور ''زندانی'' میں جو مناسبت ہے وہ معنی میں مزید قوت پیدا کرتی ہے اور شعر کو غیر معمولی توازن اور ہمواری بخشتی ہے۔ پھر ''جہانِ تنگ'' سے ''تنگ آجانا''، ''عرصۂ زیست کا تنگ ہونا''، ''دنیا تنگ ہو جانا'' وغیرہ محاوروں اور فقروں کی طرف بھی ذہن منتقل ہوتا ہے۔ اس طرح ''زندانی'' کے مفہوم کو مزید

استحکام ملتا ہے۔ آتش نے جو کہا ہے:

بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

تو اس کا مطلب یہی ہے کہ خود نگینے چاہے کتنے ہی قیمتی اور خوب صورت کیوں نہ ہوں، لیکن اگر ان میں مناسبت نہیں ہے اور وہ صحیح جگہ پر، صحیح طریقے سے نہیں جڑے گئے ہیں تو زیور بدنما (یعنی مقصد میں ناکام) ٹھہرا۔ اُنیسویں صدی کے بعد غزل گویوں نے مناسبت الفاظ کا اہتمام چھوڑ دیا۔ اسی وجہ سے ان کا شعر اکثر بے ربط اور تقریباً ہمیشہ معنی کے رتبۂ اعلا سے گرا ہوا ہوتا ہے۔

''مناسبت'' اور ''رعایت'' میں فرق کرنا چاہیے۔ ''رعایت'' کے ذریعہ یا تو معنی کی توسیع ہوتی ہے، یا ایسے معنی پیدا ہوتے ہیں جو شعر کے مضمون سے براہ راست متعلق نہیں ہوتے۔ اس طرح زبان کے امکانات غیر متوقع طور پر سامنے آتے ہیں اور بیان کے لطف یا تناؤ میں اضافہ کرتے ہیں۔ رعایت اگر نہ بھی ہو تو معنی قائم ہو جاتے ہیں، لیکن شعر کے لطف و تازگی اور وسعت معنی میں کمی آجاتی ہے۔ مناسبت اگر نہ ہو تو شعر میں توازن، ہمواری اور چستی نہیں آتی، اور معنی کم زور رہ جاتے ہیں۔ حسرت موہانی نے بھی (جو رعایت کے مخالف تھے) اعتراف کیا ہے کہ مناسبت الفاظ شعر کا بہت بڑا حُسن ہے۔ غالب نے تفتہ کے ایک مصرعے کی داد یوں دی ہے: ''چار لفظ، اور چاروں واقعے کے مناسب''۔ تفتہ ہی کے نام ایک اور خط میں غالب یہ مصرع نقل کرتے ہیں:

یاد رکھنا فسانہ ہیں ہم لوگ

پھر لکھتے ہیں کہ ''یاد رکھنا'' فسانہ کے واسطے کتنا مناسب ہے۔ لہٰذا مناسبت کی تعریف یہ ہوئی، ایسے الفاظ لانا جو معنوی طور پر ایک دوسرے کی پشت پناہی کرتے ہوں اور کیفیت اور اثر اور فضا کے اعتبار سے آپس میں ہم آہنگ ہوں۔ اصغر گونڈوی اور فراق گورکھپوری اور جوش کے کلام میں مناسبت کی سخت کمی ہے۔ عدم مناسبت دراصل عجز نظم ہے اور اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعر کو زبان کی باریکیوں کا علم و احساس نہیں۔ اس کے برخلاف رعایت کے ذریعہ لطف اور معنی کی توسیع ہوتی ہے۔ اور رعایت کا التزام اس بات کا ثبوت ہوتا ہے کہ شاعر قادر الکلام ہے، زبان کا نباض ہے اور اس کے امکانات کو پوری طرح برتنا جانتا ہے۔

یہ بات مہمل ہے کہ چوں کہ رعایت برتنے کے لیے شاعر کو کدو کاوش کرنی پڑتی ہے، اس لیے شعر میں آورد اور تصنع آجاتا ہے۔ اوّل تو یہ کہ شعر چاہے جتنی مشقت اور کاوش سے کہا جائے، اگر اُس کا تاثر بے ساختگی اور برجستگی کا ہے تو وہ مشقت اور کاوش مستحسن ہے نہ کہ قبیح۔ اور اگر شعر بے ساختہ ارتجالاً بھی سرزد ہوا ہو لیکن اس میں برجستگی اور روانی نہ ہو تو وہ آورد کا ہی شعر کہلائے گا۔ فن میں نتیجہ اہم ہے، وہ وسیلہ نہیں جس کے ذریعہ وہ نتیجہ حاصل ہوا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اکثر اشعار کے بارے میں یہ حکم لگانا ممکن ہی نہیں کہ شاعر نے اُنھیں بے ساختہ، بے تکلف موزوں کیا تھا یا سوچ سوچ کر الفاظ بٹھائے تھے۔ تیسری اور اہم ترین بات یہ کہ اکثر رعایتیں شاعر کے ذہن میں خود بہ خود آتی ہیں، بل کہ بسا اوقات تو اُسے احساس بھی نہیں ہوتا کہ وہ رعایت برت رہا ہے۔ اُس کے ذہن و فکر کی ساخت ہی

ایسی ہوتی ہے کہ وہ رعایتوں پر رعایتیں نظم کرتا چلتا ہے۔

مثال کے طور پر میر انیس کے یہ چند متفرق مصرعے دیکھیے :

(۱) پانی کہاں کا سب یہ بہانے اجل کے ہیں

(۲) ہم وہ ہیں غم کریں گے ملک جن کے واسطے

(۳) تصویر سے بستر پہ کشیدہ تھے تن زار

(۴) ہے انگلیوں کے بند میں خیبر کشا کا زور

(۵) اک عمر کا ریاض تھا جس پر لٹا وہ باغ

اب ان میں رعایتیں ملاحظہ ہوں :

مصرع نمبر ۱ پانی۔ بہانے۔ اجل (جل = پانی۔ اجل = جو چیز پانی نہ ہو۔)

مصرع نمبر ۲ ہم۔ غم (ہم = واماندگی، بحزونی) ملک۔ جن۔

مصرع نمبر ۳ تصویر۔ بستر (بستر پر تصویریں بنی ہوئی ہیں۔) تصویر۔ کشیدہ۔ تن

مصرع نمبر ۴ بند۔ کشا۔

مصرع نمبر ۵ ریاض (بہ معنی باغ)۔ باغ

ظاہر ہے کہ ان رعایتوں کے بارے میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ یہ حُسنِ کلام میں اضافہ کرتی ہیں اور یہ زبان کے جوہر میں اس طرح پیوست ہیں کہ وہی شاعر ان کو برت سکتا ہے جن کی دسترس حاکمانہ اور خلاقانہ ہو۔

رعایت اور مناسبت کے ضمن میں ایک بات یہ بھی اہم ہے کہ مشاق اور غور سے پڑھنے والے قاری (close reader) کی نظر رعایت کو پہچان لیتی ہے۔ (بعض اوقات رعایت اتنی برجستہ اور بے ساختہ آتی ہے کہ مشاق قاری کو بھی دیر تک غور کرنا پڑتا ہے۔) لیکن مناسبت کا معاملہ یہ ہے کہ اس کی کمی تو کھٹکتی ہے، لیکن اگر وہ موجود ہو تو اس پر اکثر دھیان نہیں جاتا۔ مثال کے طور پر شعرِ زیرِ بحث ہی کو پیش کر سکتے ہیں۔ جو متبادل مصرعے مَیں نے پیش کیے ہیں ان میں مصرع ثانی کے ساتھ مناسبت کم ہے۔ مثلاً مشاق قاری فوراً کہہ دے گا کہ جب مصرع ثانی میں ''زندانی'' کہا ہے تو مصرع اولیٰ میں ''جہان کہنہ'' یا ''جہان رنگ و بو'' یا ''جہان آب و گل'' کہنا مناسبت سے عاری ہے۔ متبادل مصرع نمبر ۴ اور نمبر ۵ میں مصرع ثانی سے کوئی تغایر نہیں ہے، لیکن مناسبت بھی نہیں ہے، لہٰذا یہ مصرعے بھی کم اثر ہیں۔ اصل مصرع :

ہے جہان تنگ سے جانا بعینہ اس طرح

بہت برجستہ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اس بات کی طرف دھیان عام طور پر نہیں جاتا کہ یہ برجستگی بڑی حد تک ''جہان تنگ'' اور ''زندانی'' کی مناسبت کی مرہونِ منت ہے۔

مَیں نے اُوپر کہا ہے کہ رعایت اگر نہ بھی ہو تو معنی قائم ہو جاتے ہیں لیکن کلام کا لطف اور تازگی اور معنی کی وسعت کم ہو جاتی ہے۔ اس کی مثال میں ۲/۴۷۶ کو پھر دیکھیے :

دیدہ و دل عذاب ہیں دونوں ایک سب آگ ایک سب پانی

مصرع اولیٰ میں ''ایک'' اور ''سب'' کی رعایت ہے۔ اب مصرع یوں کر دیجیے:

ایک ہے آگ ایک ہے پانی

معنی قائم ہو گئے، لیکن ''ایک'' اور ''سب'' کے ذریعہ جو لطف اور وسعت پیدا ہوئی تھی وہ زائل ہو گئی۔

مناسبت کا انتظام ۲۷۸/۱ میں دیکھیے۔ یہاں مصرع اولیٰ میں ''کیسہ پر زر'' کی مناسبت سے مصرع ثانی میں ''جیب میں ہیں'' کا فقرہ ہے۔ اس کے برخلاف قائم کے شعر میں کلیدی لفظ ''درم'' ہے، لیکن اس کی مناسبت کا کوئی اور لفظ شعر میں نہیں ہے۔

شعر زیر بحث میں تشبیہ کی ندرت اور معنی کے حُسن پر گفتگو ہو چکی ہے۔ اب اس کے مضمون سے بالکل اُلٹا مضمون اسی حُسن سے میر کے مندرجہ ذیل شعر میں دیکھیے:

جانا اس آرام گہ سے ہے بعینہ بس یہی جیسے سوتے سوتے ایدھر سے اُدھر پہلو کیا (دیوان دوم)

''آرام گہ'' اور ''سوتے سوتے'' کی مناسبت دیکھیے، تشبیہ کی بداعت دیکھیے اور غور کیجیے کہ بھلا کون سا مضمون تھا جس کا دروازہ خدائے سخن پر بند تھا۔

(۲۸۲) (۷۱۳)

بیماریوں میں جیسے بدلتے ہیں گھر کے تئیں جانا ادھر سے میر ہے ویسا ادھر کے تئیں

۲۸۲/۱ زندگی سے موت تک گذران کے موضوع پر دو زبردست شعر ہم ابھی دیکھ چکے ہیں۔ خیال آتا ہے کہ اس مضمون پر اب کیا بچا ہوگا جسے میر جیسا شاعر بھی نظم کر سکے۔ لیکن یہ شعر موجود ہے۔ اور اگرچہ ۲۸۱/۱ ان تینوں میں غالباً بہترین ہے، لیکن شعر زیر بحث اس سے کچھ ہی کم رتبہ ہے۔ خلاق المعانی ہو تو ایسا ہو۔ (''معانی'' یہاں ''مضامین'' کے مفہوم میں ہے۔) تشبیہ یہاں بھی درجۂ کمال کو پہنچی ہوئی ہے۔

بیماریوں میں گھر بدلنا کے کئی معنی ہیں۔ (۱) جب کوئی وبا آتی ہے تو لوگ گھر چھوڑ کر کسی اور طرف نکل جاتے ہیں تاکہ محفوظ رہیں۔ (۲) کسی کو بار بار کوئی بیماری لگ جاتی تھی تو گھر کو منحوس یا آسیبی قرار دے کر اُسے چھوڑ دیتے تھے۔ (۳) کسی کو گھر بدلنے کی کوئی مجبوری ہو (مثلاً مالک مکان گھر خالی کرا رہا ہو، یا گھر کہنگی یا کسی اور بات کے باعث مخدوش ہو گیا ہو۔) اور اہل خانہ بیمار ہوں۔ ظاہر ہے کہ ایسے میں گھر بدلنا کتنی کلفت اور زحمت کا معاملہ ہوگا۔ (۴) جو صورت حال نمبر۲ میں بیان ہوئی اس پر یہ اضافہ کیجیے کہ کوئی شخص بار بار بیمار ہوتا ہے اور گھر کی منحوسیت یا آسیبیت کے خیال سے اسے بار بار گھر بدلنا پڑتا ہو۔

اب دیکھیے گھر بدلنے کی کیا معنویتیں ہیں۔ (۱) گھر بدلنے کے باوجود اس بات کا کوئی یقین نہیں ہو سکتا کہ جس بلا نے گھر چھوڑنے پر مجبور کیا ہے وہی بلا نئے گھر میں نہ آ گھسے گی۔ (۲) دنیا ایک گھر ہے اور عقبیٰ ایک گھر ہے۔ دنیا کو ''دار المحن'' (رنج کا گھر) کہتے ہیں۔ ممکن ہے دوسرا گھر بھی ایسا ہی ہو۔ (۳) جدید ماہرین نفسیات نے ذہنی تعب

(mental stress) کا ایک نقشہ ترتیب دیا ہے۔ اس کی رو سے سب سے زیادہ تعب (جس کے سو نمبر ہیں) شریک حیات کی موت کی بنا پر ہوتا ہے۔ اس نقشے میں چوتھا نمبر گھر بدلنے کا تعب ہے، اس کے تیئس (۲۳) نمبر ہیں یعنی گھر بدلنے کا تعب (stress) معمولی نہیں ہوتا، چاہے خراب گھر سے اچھے گھر کو ہی جانا ہو۔

شعر میں دنیا اور عقبیٰ نہ کہہ کر صرف ''اِدھر'' اور ''اُدھر'' کہا ہے لیکن مدعا بالکل واضح ہے، یہ بھی وجہ بلاغت ہے۔

آتش نے حسبِ معمول دھوم دھام سے کہا ہے، لیکن مضمون میں ذرا برابر اضافہ نہ کر سکے۔ بل کہ مصرع اولیٰ میں آسمان سے تخاطب بے مصرف رہا:

منزل گور اب مجھے اے آسماں درکار ہے	مردم بیمار کو نقل مکاں درکار ہے

(۲۸۳) (۸۷۴۔۸۷۵)

شب نہاتا تھا جو وہ رشک قمر پانی میں	گتھی مہتاب سے اٹھتی تھی لہر پانی میں

ساتھ اس حسن کے دیتا تھا دکھائی وہ بدن	جیسے جھمکے ہے پڑا گوہر تر پانی میں	پڑا = بکھرا، حسین

رونے سے بھی نہ ہوا سبز درخت خواہش	گرچہ مرجاں کی طرح تھا یہ شجر پانی میں	مرجاں = مونگا

۷۹۰ آتش عشق نے راون کو جلا کر مارا	گرچہ لنکا سا تھا اس دیو کا گھر پانی میں

فرط گریہ سے ہوا میر تباہ اپنا جہاز	تختہ پارے گئے کیا جانوں کدھر پانی میں

۲۸۳/۱ مصرع اولیٰ میں کوئی خاص بات نہیں۔ کھلے پانی میں معشوق کے نہانے کا مضمون ہی ایسا ہے کہ اس میں زیادہ باریکی ممکن نہیں۔ پھر یہ مضمون زمانہ حال کے مذاق پر گراں بھی گذرے گا۔ لیکن اس بات سے انکار نہیں کہ غالب سے پہلے کے تمام دہلوی شعرا کے یہاں یہ مضمون مل جائے گا، چاہے کتنا ہی پھیکا بندھا ہو۔ مثلاً جرأت نے اس زمین میں دو غزلہ کہا ہے اور ان کی پہلی غزل کا مطلع ثانی حسب ذیل ہے:

جا کے جب پیرے ہے وہ رشک قمر پانی میں	چہرہ آتا ہے پری کا سا نظر پانی میں

میر نے تو پھر بھی مصرع ثانی اتنا گرم لگایا ہے کہ شعر بن گیا ہے۔ دریا میں جب چاند کی کرنیں منعکس ہوتی ہیں تو ہر لہر روشن معلوم ہوتی ہے۔ معشوق تو چاند سے بڑھ کر ہے۔ اُس کا بدن چاند سے بھی زیادہ روشن ہے۔ لہٰذا جب وہ دریا میں اُترا تو ہر لہر یوں روشن ہوگئی جیسے اس میں چاند کی کرنیں پیوست ہوگئی ہوں۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ معشوق خود پانی میں ہے، اور معشوق چوں کہ رشک قمر ہے، لہٰذا لہروں کا ایسا لگنا گویا ان میں چاند کی کرنیں پیوست ہوں، نہایت مناسب ہے۔ ''گتھی'' کا لفظ یہاں بڑے غضب کا ہے۔ کیوں کہ اس میں کرنوں اور لہروں کے آپس میں مضبوطی سے متحد ہونے کے علاوہ خفیف سا جنسیاتی (erotic) اشارہ بھی ہے۔ خود کرنوں اور لہروں کے اتحاد کے لیے ان کو آپس میں گتھا ہوا ہونا نہایت لطیف بات ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ پیکر حرکی بھی ہے اور بصری بھی۔ حرکی پیکر کی حیثیت سے اشارہ پھر جنسیاتی (erotic) ہے، کہ معشوق کا بدن اور پانی آپس میں یوں لپٹے اور لپیٹے ہوئے ہیں گویا عاشق و معشوق۔

ان نزاکتوں کی روشنی میں جرأت کا شعر اور بھی ہلکا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن جرأت نے اس زمین میں اچھے شعر بھی نکالے ہیں، جیسا کہ آگے بیان ہوگا۔

۲۸۳/۴ مصحفی نے اس زمین میں جو غزل کہی ہے اس میں میر کی برابری کے لیے بہت ہاتھ پاؤں مارے ہیں۔ لیکن مضمون آفرینی مصحفی کا بہترین پہلو نہیں۔ اور یہ زمین ایسی ہے کہ اگر شاعر اعلا درجے کا مضمون آفریں نہ ہو تو غزل بالکل پھس پھسی ہو کر رہ جائے۔ چناں چہ اس زمین میں مصحفی کا بہترین شعر ان کے مزاج کی ارضیت اور جنسی تلذذ کا آئینہ دار تو ہے، لیکن ان کے بقیہ شعر کم زور ہیں:

جھلکے ہے یوں وہ بدن جامۂ شبنم سے تمام شوخیاں جیسے کرے عکس قمر پانی میں

لفظ ''شبنم'' (ایک باریک کپڑا) خوب ہے، اور عکسِ قمر کی شوخیاں، بہت عمدہ نہیں تو بہت پست بھی نہیں۔ لیکن بدن کے جھلکنے اور عکسِ قمر کی شوخیوں میں کوئی ربط نہیں، کیوں کہ بدن کے جھلکنے سے تو مراد یہ ہے کہ باریک کپڑے کے باعث بھی بدن کا کوئی حصہ ذرا سا جھلک اٹھتا ہے اور کبھی کوئی حصہ جھلک اٹھتا ہے۔ یہ کیفیت چاندنی رات میں لہروں کی نہیں ہوتی۔ وہاں تو پوری سطح دریا کسی نہ کسی حد تک منور ہوتی ہے۔ پھر لفظ ''تمام'' بہت زیادہ کارگر نہیں، بل کہ تقریباً بھرتی کا ہے۔ (اس کے برخلاف میر نے ''پڑا'' بہ معنی کلمۂ تحسین خوب استعمال کیا ہے۔ اپنی حیثیت میں یہ لفظ عمدہ تو ہے ہی لیکن یہ معشوق کے انداز (کہ وہ پلنگ پر پڑا ہوا ہے اور عاشق اس کے نظارے سے آنکھیں سینک رہا ہے) کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔

''پڑا'' بہ طور کلمۂ تحسین کے ایسے برجستہ استعمال کے لیے ملاحظہ ہو ۴۵/۳۔ لیکن میر کے یہاں لفظ ''پڑا'' ہی کی خوبی لائق توجہ نہیں۔ شعر کا مضمون اور اس کو بیان کرنے کے لیے جو پیکر استعمال ہوا ہے، وہ بھی نہایت تازہ اور حسیات بدن سے بھرپور ہے۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ میر نے لباس کے اندر سے بدن کی جھلک دکھانے کی بات کو ترک کر کے بدن کو براہ راست برہنہ دکھایا ہے۔ پھر ''دیتا تھا دکھائی وہ بدن'' میں کئی اشارے ہیں۔ (۱) عاشق کہیں دور سے یہ منظر دیکھ رہا ہے۔ لہٰذا ممکن ہے یہ کسی خواب کا بیان ہو۔ (۲) معشوق پلنگ پر برہنہ لیٹا ہوا ہے۔ (یا سو رہا ہے) لیکن پلنگ کے چاروں طرف کسی قسم کا پردہ ہے (مسہری کا پردہ ہو سکتا ہے) اور عاشق پلنگ کے باہر سے اس نظارے سے لطف اندوز ہو رہا ہے۔ (۳) عاشق چھپ کر معشوق کی برہنگی کو دیکھ رہا ہے۔ جدید طبع کے لوگ اس کو خفیہ نظارگی (voyeurism) سے تعبیر کریں گے۔ اور یہ تعبیر درست بھی ٹھہرے گی۔ لیکن خفیہ نظارگی (voyeurism) بہ ہر حال ایک مضمون ہے۔ چاہے وہ ناگوار ہی کیوں نہ قرار دیا جائے۔ (۴) معشوق واقعی کوئی باریک کپڑا پہنے ہوئے ہے۔ (جیسا کہ مصحفی کے شعر میں ہے) لیکن عاشق کی چشم تخیل اسے بالکل برہنہ دیکھ رہی ہے۔ مصحفی کا ہی لاجواب شعر ہے:

آستیں اس نے جو کہنی تک اٹھائی وقتِ صبح آگئی سارے بدن کی بے حجابی ہاتھ میں

اب مصرع ثانی کو دیکھتے ہیں۔ ''گوہرِ تر'' اور ''پانی'' کی رعایت نہایت عمدہ ہے۔ پھر گوہر کا رنگ پھیکا شلغمی

سفید نہیں ہوتا، بل کہ ہلکی سی زردی یا سنہرا پن لیے ہوتا ہے۔ موتی کی چمک بھی بہت تیز نہیں ہوتی۔ یہ سب باتیں بدن کی لطافت اور صباحت کے لیے بھی بہت مناسب ہیں۔ اور اگر پانی کی تہ میں موتی پڑا ہوا ہو تو اُس کا رنگ، اور اُس کی سطح کے بارے میں ہمارا احساس، دونوں میں ایک طرح کی غیر قطعیت آجائے گی۔ پانی کا رنگ موتی کے رنگ پر اثر انداز ہوگا۔ موتی کے رنگ میں کبھی چمک زیادہ معلوم ہوگی، کبھی کم۔ لہروں کی حرکت کے باعث موتی سے بھی ایک طرح کی جان اور زندگی کا تاثر حاصل ہوگا۔ یعنی موتی میں کچھ گرمی معلوم ہوگی، (Warmth of life) کہہ سکتے ہیں۔ اس طرح پانی میں پڑا ہوا گوہر تر اس تر و تازہ اور شاداب بدن سے مشابہ دکھائی دے گا جس کا جلوہ عاشق کی نگاہوں کے سامنے ہے۔

موتی کے لحاظ سے آخری بات یہ کہ دوسرے نگ تو تراشے جاتے ہیں تب اُن کا حُسن نکھرتا ہے۔ لیکن موتی کا حُسن اُس کے فطری سڈول پن میں ہے۔ لہٰذا موتی کا حُسن زیادہ نامیاتی (organic) ہوتا ہے۔ یہی صفت انسانی بدن میں بھی ہے۔ پھر موتی کی گولائی اور دائرہ، جسم کے دائروں کی بھی یاد دلاتے ہیں۔ یہ اُن مکمل شعروں میں ہے، جن میں کئی طرح کے حواس اور مشاہدے اور داخلی تاثر کے کئی پہلو پوری طرح سما گئے ہیں۔ دیکھنا چھونا، افقی مشاہدہ، عمودی مشاہدہ، تری، سیال پن، گرمی، حرکت، جنسی اہتزاز، سب کچھ موجود ہے۔

ایک بات اور بھی کہنے کے قابل ہے۔ یہ کہیں واضح نہیں کیا کہ جس کا بدن دیکھا جا رہا ہے خود اُس کے ذہنی کوائف کیا ہیں؟ کیا اُسے اس بات کا احساس ہے کہ وہ برہنہ ہے؟ اُوپر جو تفہیمات بیان ہوئیں اُن میں سے بعض کی رو سے یہ ممکن ہے کہ معشوق، جس کا بدن دکھائی دے رہا ہے، اپنی برہنگی سے باخبر ہے، لیکن اس بات سے شاید باخبر نہیں کہ کوئی اُسے دیکھ رہا ہے۔ بعض کی رو سے دونوں ہی طرح کی باخبری غیر ممکن ہے۔ (مثلاً اگر یہ خواب کا منظر ہے۔ ہاں یہ پھر بھی ممکن ہے کہ خواب میں دکھائی دینے والا معشوق بھی باخبر قرار دیا جائے!) بعض کی رو سے ممکن ہے کہ معشوق دونوں طرح سے باخبر ہو، جیسا کہ آئندہ بیان ہوگا۔ یورپ میں مصور صد ہا برس سے برہنہ عورتوں کی تصویریں بنایا کرتے تھے، لیکن عورتوں کے چہرے پر یہ تاثر ہوتا تھا کہ وہ نہ صرف اس بات سے بے خبر ہیں کہ کوئی اُنھیں دیکھ رہا ہے، بل کہ انھیں اپنی برہنگی کا شاید احساس بھی نہیں ہے۔ اس طرح ''معصومیت'' کا ایک پردہ سا رہ جاتا تھا۔ لہٰذا جب ۱۸۶۵ میں ایدوار مانے (Edouard Manet) نے اپنی تصویر ''اولمپیا'' (Olympia) نمائش میں رکھی جس میں اولمپیا نہ صرف برہنہ ہے، بل کہ اس کو اپنی برہنگی کا احساس ہے، اور اس بات کا بھی پورا علم ہے کہ کوئی اُسے دیکھ رہا ہے، تو اس پر ایک غلغلہ مچ گیا اور لوگوں نے مانے پر ہزار طرح کی لعنت ملامت کی۔ یہاں مشرق و مغرب کے مذاق کا ایک بنیادی فرق نمایاں ہوتا ہے۔ کہ مشرق میں عریاں عورت کی تصویر بہت کم بنتی ہے (سنگ تراشی کی بات نہیں) لیکن جب بنتی ہے تو پورے شعور کے ساتھ، میر کے شعر میں بھی یہی بات ہے کہ اگرچہ اس کی ایسی تعبیر بھی ممکن ہے جس کی رو سے معشوق کو اپنی برہنگی اور اپنے دیکھے جانے کا احساس نہ ہو، لیکن ایسی تعبیر بھی ممکن ہے جس کی رو سے معشوق کو دونوں باتوں کا احساس ہو۔ مثلاً یہ تعبیر کہ عاشق پلنگ کے باہر ہے اور معشوق کو مسہری کے پردوں میں سے دیکھ رہا ہے۔ یہاں عین ممکن ہے کہ معشوق سویا ہوا نہ ہو۔ بل کہ جاگ رہا ہو اور عاشق کا منتظر ہو۔

۲۸۲/۳ درختِ خواہش کے لیے ملاحظہ ہو ۳۹/۳ ۔زیرِ بحث شعر کے مضمون کو ذرا بدل کر دیوانِ دوم ہی میں یوں کہا ہے :

پھولا پھلا نہ اب تک ہرگز درختِ خواہش برسوں ہوئے کہ دوں ہوں خونِ دل اس شجر کو

مندرجہ بالا شعر میں ایک خوبی یہ بھی ہے کہ بعض درخت اور پودے (مثلاً انگور کی بیل) اگر کبھی کبھی بکرے کے خون سے سینچے جائیں تو زیادہ سرسبز ہوتے ہیں۔لیکن شعرِ زیرِ بحث میں کئی باتیں ایسی ہیں جو اسے اس مضمون کے تمام شعروں میں ممتاز کرتی ہیں۔مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں :

(۱) درختِ خواہش کا گھر آنکھ میں تھا،یعنی دل کو جتنی بے قراری تھی اُس سے زیادہ بے قراری آنکھ کو تھی۔

(۲) یا پھر دل بھی پانی ہو گیا تھا،لہٰذا درختِ خواہش کا گھر پانی میں،یعنی دل میں تھا۔

(۳) مونگا سرخ رنگ کا ہوتا ہے۔اس میں آنکھ کی سرخی،آنسو کی سرخی،اور خونِ دل کی سرخی کا اشارہ ہے۔

(۴) مونگا اگرچہ جان دار ہے،اور بڑھ کر پوری پوری پہاڑیوں کی شکل اختیار کر لیتا ہے،لیکن بنیادی طور پر اُس کی شکل درخت سے مشابہ ہوتی ہے،یعنی اس میں شاخیں ہی ہوتی ہیں اور شاخوں کے سرے پھول سے مشابہ ہوتے ہیں۔

(۵) مونگا صرف پانی میں نہیں،بل کہ سمندر کے نمکین پانی میں ہوتا ہے۔لہٰذا آنسو کی نمکینی اور سمندری پانی کی نمکینی میں ربط قائم ہو گیا۔

(۶) مونگا سرخ ہوتا ہے،اس اعتبار سے سرخ درخت کے سبز ہونے کا ذکر دل چسپ ہے،شجر کا قافیہ جراَت نے بھی خوب نظم کیا ہے :

نخلِ مژگاں کو نمیِ اشک کی پہنچی بے ڈھب گل کے اک روز گرے گا یہ شجر پانی میں

روتے روتے مژگاں کا جھڑ جانا اچھا مضمون ہے،اور استعارہ مبنی بر مشاہدہ ہے،کیوں کہ وہ درخت جن کی جڑ مسلسل پانی میں رہتی ہے اُن کا گل کر گر جانا عام ہے۔آتش نے میر کا مضمون براہِ راست لے لیا ہے :

مثلِ گل یار کو خنداں نہ کیا گریے نے تخمِ اُمید نہ سرسبز ہوا باراں سے

لیکن آتش کے یہاں ''مثلِ گل'' کا فقرہ بالکل بھرتی کا ہے اور میر کی طرح کے تہ در تہ نکات اُن کے یہاں مفقود ہیں۔

۲۸۳/۴ اس شعر میں دیومالائی حقیقت کو عشق کی حقیقت سے اس طرح ضم کیا ہے کہ مضمون آفرینی کی معراج حاصل ہو گئی ہے۔''دیو'' بہ معنی ''قوی ہیکل آتشی مخلوق'' تو ہے ہی،بہ معنی ''شیطان'' بھی ہے۔آتشِ عشق نے راون کو جلا کر خاک کر دیا۔اس مضمون کا بیان مناسبت اور استعارہ دونوں کا حق پوری طرح ادا کر رہا ہے۔نہ راون کو سیتا جی سے عشق ہوتا اور نہ اُسے شکست نصیب ہوتی۔پھر ہنومان جی کا لنکا میں آگ لگانا اور دسہرے کے دن راون کے پتلے کو جلانے کی رسم،یہ دو باتیں بھی نظر میں رکھیے۔راون کا گھر تو پانی میں تھا ہی،کیوں کہ لنکا ایک جزیرہ ہے۔''جلا کر مارا'' کی معنویت بھی لطیف ہے۔غرض جس طرح بھی دیکھیے،یہ شعر کمالِ فن کا نمونہ ہے۔یہ بات بھی دھیان میں رکھیے کہ راون کو عشق کا شہید تو کہا،لیکن اس کو دیو (بہ معنی شیطان) بھی کہہ دیا۔اور یہ نکتہ بھی رکھ دیا کہ کیا شیطان،کیا آتشی مخلوق (دیو) اور کیا بشر،عشق کسی کو نہیں چھوڑتا۔شیخ عطار نے کیا خوب کہا ہے :

خرقہ را زنار کردست و کند عشق ازیں بسیار کر دست و کند

(یہ خرقے کو زنار کر چکا ہے۔ اور کرتا رہتا ہے۔ عشق اس سے بھی زیادہ کر چکا ہے۔ اور کرتا رہتا ہے۔)

لنکا کا مضمون قائم نے بھی باندھا ہے، لیکن بالکل بے رنگ :

دل مراتم کو تو لنکا ہے دسہرے کی بتاں فتح ہے سال بھر اس کی جو اسے لوٹے گا

۲۸۳/۵ میر کے یہاں سمندر کی تباہ کاری اور جوش و خروش پر مبنی پیکروں کے بارے میں کچھ بحث گذر چکی ہے۔ (ملاحظہ ہو غزل نمبر ۲۰۹۔) یہ شعر بھی اُسی طرح کا ہے جس میں سمندر کی وسعت اور قوت کا غیر معمولی احساس نظر آتا ہے۔ آتش نے حسبِ معمول میر کے شعر سے براہِ راست استفادہ کیا ہے :

تختہ پارہ کی طرح سے ہے دل آتش تباہ بے قراری لجۂ دریائے طوفاں خیز ہے

شعر زیرِ بحث کے علاوہ آتش نے میر کے دیوانِ پنجم کا یہ شعر بھی استعمال کر ڈالا ہے :

موج زنی ہے میر فلک تک ہر لجے ہے طوفاں زا سرتا سر ہے تلاطم جس کا وہ اعظم دریا ہے عشق

لیکن بات ظاہر ہے۔ صرف الفاظ کو جمع کرنے سے کام نہیں بنتا، جب تک کہ اُنھیں معنوی سطح پر زندہ نہ کیا جائے۔ میر کے شعروں میں "تختہ پارے" اور "لجے" کے الفاظ معنی کی بلند سطح پر واقع ہوئے ہیں اور آتش کے شعر میں یہی الفاظ سرسری اور رسمی حیثیت رکھتے ہیں۔ پھر میر کے شعر میں مصرعِ ثانی کا استفہام غضب کا ہے۔

جرأت میں آتش کی سی بلند کوشی نہیں ہے۔ لیکن آتش کی بلند کوشی اکثر نا کام رہ جاتی ہے اور وہ دھم سے زمین پر آگرتے ہیں۔ ان کے اکثر شعروں میں دھوم دھام بہت ہے، لیکن جب غور کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ بات کچھ قابلِ ذکر نہ تھی۔ جرأت کی کشتی ساحل سے بہت دُور نہیں جاتی۔ لیکن غرقاب بھی نہیں ہوتی۔ جرأت اپنی ہلکی پھلکی باتیں بڑی صفائی اور کامیابی سے کہہ جاتے ہیں۔ چناں چہ ان کا شعر ہے :

ایسے دریا میں بہ چلے ہیں کہ آہ جس میں ناؤ نہیں ہے تاؤ نہیں

میر کے شعر میں معنوی پہلو اور بھی ہیں۔ دل کو جہاز سے استعارہ کیا ہے۔ اس اعتبار سے غموں کے باعث شکستہ دل کے ٹکڑوں کو تختے پارے سے استعارہ کرنا بہت عمدہ ہے۔ پھر آنسوؤں کے ساتھ دل کے ٹکڑے بھی بہ نکلتے ہیں اور آنسوؤں کی طرح معدوم ہو جاتے ہیں۔ اس لیے دل کے جہاز کا تباہ ہونا اور اُس کے تختوں کا ٹوٹ کرنا معلوم منزلوں کی سمت میں غائب ہو جانا نہایت مناسب ہے۔ اس آخری پہلو کو لے کر ظفر اقبال نے اچھا شعر کہا ہے :

دل کا پتہ سرِ شکِ مسلسل سے پوچھیے آخر وہ بے وطن بھی اسی کاراوں میں تھا

"تختہ پارہ" کا پیکر میر نے دیوانِ اول میں بھی باندھا ہے، لیکن اس خوبی سے نہیں :

نہ گیا میر اپنی کشتی سے ایک بھی تختہ پارہ ساحل تک

یہاں معنویت پھر بھی آتش کے شعر سے زیادہ ہے۔ دیوانِ دوم کا مندرجہ ذیل شعر سمندر سے میر کے شغف کو بالکل ہی نئے رنگ میں پیش کرتا ہے :

کیا جانوں چشم تر کے ادھر دل پہ کیا ہوا کس کو خبر ہے میر سمندر کے پار کی

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔ فی الحال آخری بات یہ عرض کرنی ہے کہ طالب آملی نے بھی "تختہ پارہ" کا پیکر بڑی خوبی سے باندھا ہے:

صد تختہ پارۂ دلم افتادہ در کنار بحرم کہ خشکی لب من ساحل منست

(میرے دل کے سیکڑوں تختہ پارے میری بغل میں پڑے ہوے ہیں۔ میں ایسا سمندر ہوں کہ میری خشکی لب میرا ساحل ہے۔)

چوں کہ میر کے شعر زیر بحث کا مضمون بھی طالب آملی کے مضمون سے خفیف سی مشابہت رکھتا ہے، اس لیے ممکن ہے طالب کا شعر میر کے سامنے رہا ہو۔

(۲۸۴) (۸۷۷)

کس کنے جاؤں الٰہی کیا دوا پیدا کروں دل تو کچھ دھنسکا ہی جاتا ہے کروں سو کیا کروں

دل پریشانی مجھے دے ہے بکھیرے گل کے رنگ آپ کو جوں غنچہ کیوں کر آہ میں یک جا کروں

ایک چشمک ہی چلی جاتی ہے گل کی میری اور یعنی بازار جنوں میں جاؤں کچھ سودا کروں

۷۹۵ اب کے ہمت صرف کر جو اس سے جی اچٹے مرا پھر دعا اے میر مت کریو اگر ایسا کروں

۲۸۴/۱ "دھنسکنا" کسی لغت میں نہیں ملا، حتیٰ کہ فرید احمد برکاتی نے بھی اپنی فرہنگ میر میں اسے نظر انداز کیا ہے، انھوں نے دیوان دوم کے ہی حسب ذیل شعر کی بنیاد پر "دھنسکنا" ضرور درج کیا ہے:

سب اونچ نیچ کی ہے ہموار تیری خاطر گو دل دھسک ہی جاوے آنکھیں ابل ہی آویں

"آصفیہ" اور "نور اللغات" میں "دھنسکنا" بھی نہیں ملا۔ پلیٹس، فیلن، ڈنکن فوربس نے "دھنسکنا" شامل کیا ہے اور معنی کم و بیش یہی دیے ہیں کہ جگہ سے ہٹ جانا، گر جانا، وغیرہ۔ یہ خیال ہو سکتا ہے کہ شعر زیر بحث میں "دھنسکنا" سہو کتابت ہے، اور اصل میں "دھسکنا" ہی ہوگا۔ لیکن تمام معتبر نسخوں میں "ہموار تیری خاطر" والے شعر کی قرات "دھسکنا" کے ساتھ ہے، اور شعر زیر بحث کی قرأت "دھنسکنا" کے ساتھ ہے۔ لہٰذا یہی فرض کرنا پڑے گا کہ "دھسکنا" اور "دھنسکنا" دونوں صحیح ہیں۔ یا ممکن ہے یہاں میر نے "دھنسکنا" اور "کھسکنا" کو ملا کر نیا لفظ "دھنسکنا" بنا لیا ہو۔ لیکن ایک بات یہ بھی ہے کہ پرانے زمانے میں یہ لفظ "دھنسنا" نہیں بل کہ "دھسنا" تھا۔ چناں چہ عبدالواسع ہانسوی نے اپنی "غرائب اللغات" میں "دھسنا" لکھ کر معنی بتائے ہیں "زمین کا بیٹھ جانا۔" اس پر خان آرزو نے "نوادر للالفاظ" میں اعتراض کیا ہے کہ "دھسنا" بہ معنی مجرد بیٹھ جانا، گر جانا وغیرہ ہے، زمین کے بیٹھ جانے سے مخصوص نہیں۔ چوں کہ خان آرزو نے بھی "دھنسنا" تلفظ نہیں لکھا ہے، اس لیے یہ گمان قوی ہو جاتا ہے کہ اس زمانے میں یہ لفظ "دھسنا" ہی تھا۔ لہٰذا اس بات کا امکان بھی زیادہ ہو جاتا ہے کہ "دھنسکنا" کوئی مستقل لفظ ہو، اور میر نے اسے "دھسنا" اور "کھسکنا" ملا کر وضع نہ

کیا ہو۔

اب بات جو بھی ہو، لیکن ''دھلکنا'' کی تازگی اور ندرت کے لیے یہی ثبوت کافی ہے کہ عام لغات میں یہ لفظ نہیں ملتا۔ شعر زیر بحث میں صوتی آہنگ کے اعتبار سے بھی ''دھلکنا'' کس قدر مناسب ہے، یہ کہنے کی ضرورت نہیں۔ مصرع اولیٰ میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن مصرع ثانی بے شک لاجواب کہا ہے۔

یہ غزل ولی کی زمین میں ہے اور بڑی حد تک ولی کے جواب میں معلوم ہوتی ہے، لیکن ولی کے دو تین شعر ایسے بھی ہیں جن تک میر کی رسائی نہ ہو سکی۔ ولی کا مطلع ہے :

خوبیِ اعجازِ حُسنِ یار اگر انشا کروں　بے تکلف صفحۂ کاغذ ید بیضا کروں

اس کے برابر مطلع میر سے نہ ہو سکا، اور نہ ہی میر کے یہاں ''انشا'' کا قافیہ اتنے بدیع مضمون کے ساتھ بندھ سکا۔ میر بس اتنا کہہ کر رہ گئے :

لوہو روتا ہوں میں ہر اک حرف خط پر جو ماں　اور اب رنگیں جیسا تم کہو انشا کروں　(دیوانِ دوم)

ہاں اگلے تین شعر (جو درج انتخاب ہیں۔) اس قدر بلند اور تازہ ہیں کہ ولی کی تمام اُستادی ان کے سامنے بے رنگ ہو جاتی ہے۔

۲۸۴/۲ ''دل پریشانی'' میں اضافت مقلوبی ہے، یعنی ''پریشانیِ دل'' اضافت مقلوبی ہمیشہ کلام کا رتبہ بلند کر دیتی ہے، کیوں کہ اس میں بداعت ہوتی ہے۔ ''دل'' اور ''گل'' میں بہ وجہ سرخی مناسبت ہے۔ اور ''گل'' کی رعایت سے ''رنگ'' بھی عمدہ ہے۔

لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ ''دل پریشانی'' میں اضافت مقلوبی نہ فرض کی جائے۔ اگر اضافت کے اعتبار سے پڑھیں تو نثر ہوگی ''دل کی پریشانی مجھے گل کے رنگ بکھیرے دیتی ہے۔'' اگر بے اضافت فرض کریں تو نثر ہوگی ''دل مجھے پریشانی دے ہے اور گل کے رنگ بکھیرے ہے۔ یعنی دونوں صورتوں میں متکلم کی شخصیت اور زندگی میں انتشار ہے۔ فرق یہ ہے کہ دوسری صورت میں اس انتشار کا بانی خود اُس کا دل ہے، اور پہلی صورت میں دل کی پریشانی ایک عمومی صورت حال ہے۔ اس کا بانی معشوق، یا دنیا، یا کوئی اور بات ہو سکتی ہے۔

اب مصرع ثانی کو دیکھیے۔ غنچے کو دل گرفتہ کہتے ہیں، دل کی پریشانی جو متکلم کو گل کی طرح بکھیرے دے رہی ہے، اس کی جگہ غنچے کی سی دل جمعی درکار ہے۔ لیکن یہ دل جمعی بھی کس کام کی، جب اُس کا مفہوم دل گرفتگی اور سکوت اور محزونی ہے؟ پھر لفظ ''آہ'' مصرعے کے وسط میں بے حد معنی خیز ہے، کیوں کہ آہ کرنے سے تو دل اور بھی شکستہ اور پارہ پارہ ہوتا ہے۔ (ضعف کے باعث، یا آہ کے اثر کے باعث، وغیرہ) لہٰذا جس چیز کو کم کرنا چاہتے ہیں (دل کی پریشانی) اُس کی بڑھانے والا کام کر رہے ہیں، یعنی آہ کھینچ رہے ہیں۔ پھر یہ بھی غور کیجیے کہ غنچہ بالآخر پھول بن کر کھلتا ہی ہے۔ اور پھر بکھرتا ہی ہے۔ لہٰذا اگر غنچے کی طرح یک جا ہو بھی گئے تو کیا ہوگا؟ یا تو دل گرفتگی اور محزونی نصیب ہوگی۔ یا دوبارہ کھل کر بکھرنا ہوگا۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ بہ وجہ سرخی تو دل اور گل میں مناسبت ہے، اور اس لیے بھی مناسبت ہے کہ گل کی طرح دل بھی پارہ پارہ بکھر رہا ہے۔ لیکن کرنگی، اور صورت کے اعتبار سے دل اور غنچے میں بھی مناسبت ہے، یعنی دل تو بہ ہر حال غنچہ نما ہے اور پھر بھی اسے یک جائی اور دل جمعی حاصل نہیں۔ اب اگر خود کو بھی بہ صورت غنچہ جمع کیا تو کیا حاصل ہوگا؟

۲۸۴/۳ پھول تو بازار میں جا کر فروخت ہوتا ہی ہے، اس کو غالبؔ نے ''ہوسِ زر'' اور میرؔ نے تقاضاے خوبی کہا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۵۰/۳) لیکن یہاں بالکل نئی بات کہہ رہے ہیں کہ پھول جو بازار میں جا کر خریدار کی طلب کرتا ہے، تو یہ تقاضاے حُسن نہیں، بل کہ تقاضاے عشق ہے۔ یعنی عشق پھول سے تقاضا کرتا ہے کہ اگر اپنی ہستی کو کسی صحیح مقصود اور اچھے انجام تک پہنچانا ہے تو بازارِ عشق میں جاؤ اور کسی قدر داں کے ہاتھ بک جاؤ۔ لہٰذا پھول آنکھیں کھولتے ہی متکلم سے اشارہ کرتا ہے کہ میں تو اپنے انجام سے باخبر ہوں، مجھے تو بازار میں جا کر فروخت ہونا ہی ہے۔ تم اپنی زندگی فضول ضائع کر رہے ہو، جاؤ تم بھی اپنا سودا کرو، کسی قدر داں کو تلاش کرو۔

''بازارِ جنوں'' کے اعتبار سے ''سودا'' نہایت عمدہ ہے، کیوں کہ اس کے دوسرے معنی (جنون) بھی پوری طرح کارگر ہیں۔

ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ پھول کا اشارہ دراصل متکلم کے ذہن اور دل کا رجحان ہے۔ یعنی پھول کو دیکھ کر متکلم کو خیال آتا ہے کہ اسے تو بازار میں جانا ہی ہے، میں بھی کیوں نہ اس کی طرح اپنا سودا کر ڈالوں؟ جب پھول جیسی حسین ہستی بھی اپنے مقصود کے حصول کی خاطر بازار تک پہنچ سکتی ہے تو مجھے بھی ایسا کرنا چاہیے۔ یعنی پھول دراصل اشارہ نہیں کر رہا ہے، لیکن پھول کا انجام متکلم کی نظر میں ہے۔ لہٰذا وہ اسے پھول کے اشارے اور ترغیب سے تعبیر کر رہا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''دریا کی روانی اشارہ کر رہی ہے، کہ وقت کبھی ٹھہرتا نہیں۔'' یعنی کسی بات سے جو نتیجہ نکالا جائے ہم اُسے اس بات کے معنی سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہ اشاریات کا اُصول ہے۔

ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ بہار کے موسم میں پھول کو کھلا ہوا دیکھ کر متکلم کا جنون بیدار ہو جاتا ہے۔ (بہار میں جنون کی شدت رسومیاتِ شعر میں داخل ہے۔) بیداریِ جنوں کے باعث وہ بازارِ جنوں میں جا کر اپنے کو بولی پر چڑھانا چاہتا ہے اور اس کے لیے گل کی چشمک کا بہانہ بناتا ہے۔

''ایک چشمک ہی'' میں نکتہ یہ ہے کہ پہلے بھی کبھی گل کی طرف سے (یا اپنی طرف سے) تحریکِ جنوں ہوئی تھی، لیکن کسی وجہ سے متکلم اس تحریک پر عمل پیرا نہ ہو سکا۔ (شاید عقل غالب آئی ہو)۔ متکلم کی اس ناکامی پر پھول اسے طنزیہ نگاہوں سے دیکھتا ہے یا زبانِ حال سے چشمک کرتا ہے۔ اگر ایسا ہے تو ''چشمک'' کے ایک اور معنی ''طعنہ زنی'' بھی نہایت کارآمد ہو جاتے ہیں۔ نہایت خوب شعر ہے۔

۲۸۴/۴ اس سے ملتے جلتے اشعار کے لیے ملاحظہ ہو ۱۷۵/۱۔ لیکن یہاں بات ہی نرالی کہہ دی ہے۔ ''جو'' یہاں پر ''کہ'' یا ''تاکہ'' کے معنی دے رہا ہے۔ یعنی مصرعے کا مفہوم ہوگا ''اب کے ہمت صرف کر کے میرا کام کر دو کہ میرا جی اس سے اُچٹ جائے۔'' یہاں ''ہمت'' اصل عربی معنی میں ہے یعنی ''کرم''، ''فضل اور جود''، ''قوت'' وغیرہ۔ متکلم کوئی بہت دل

زدہ عاشق ہے اور بار بار اپنے حق میں دعا کرا چکا ہے کہ میرا دل معشوق سے ہٹ جائے۔ کامیابی غالباً نہیں ہوتی، یا اگر ہوتی ہے تو اس کا اثر دیر تک نہیں رہتا۔ اس بار وہ میر (جو کوئی بزرگ صوفی وغیرہ ہے) سے کہتا ہے کہ اچھا اب آخری بار اپنے کرم اور فضل اور قوت کو کام میں لا کر میرے حق میں دعا کر دو کہ میرا دل معشوق سے ہٹ جائے، اس کے بعد اگر پھر کہوں، یا اگر پھر بھی میرا دل معشوق پر مائل ہو جائے، تو تم دعا مت کرنا۔

پورا شعر بے چارگی اور عشق کی مجبوری اور عشق میں پیش آنے والے روز مرہ معاملے کا اس قدر خوب صورت مرقع ہے کہ باید و شاید۔ اس پر طرّہ یہ کہ تھوڑی سی ظرافت بھی ہے۔ یعنی خود متکلم تو سنجیدہ ہے، لیکن شاعر (یعنی راوی) متکلم کی سادہ لوحی یا حماقت پر متبسم معلوم ہوتا ہے، کہ عشق کے جنجال سے نکلنا اتنا آسان نہیں، یا پھر وہ اس بات پر تبسم کر رہا ہے کہ عجب شخص ہے، عشق میں خود ہی گرفتار بھی ہوتا ہے اور اس سے نکلنا بھی چاہتا ہے۔

(۲۸۵) (۸۸۵)

کرتا نہیں قصور ہمارے ہلاک میں | یارب یہ آسمان بھی مل جائے خاک میں
اب کے جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے | دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں
کیسے لطافت اس تن نازک کی میر کیا | شاید یہ لطف ہو گا کسو جان پاک میں

۲۸۵/۱ "ہلاک" بہ معنی "ہلاکت، نیستی" کو "آصفیہ" نے مونث لکھا ہے۔ جلیل مانک پوری کے رسالہ تذکیر و تانیث میں اسے مذکر بتایا گیا ہے۔ لیکن غالب کا جو شعر سند میں درج ہے اس سے مذکر و مونث کچھ نہیں معلوم ہوتا۔ چوں کہ معتبر نسخوں میں "ہمارے ہلاک" آیا ہے، اس لیے میں نے اسی کو اختیار کیا۔ شعر بہر حال معمولی ہے۔ اس میں صرف اس کنائے کا حسن ہے کہ میں تو خاک میں مل ہی چکا، یا رب آسمان بھی خاک میں مل جائے۔ اس میں یہ فائدہ بھی ہے کہ آسمان پھر کسی کو ہلاک نہ کر سکے گا۔

۲۸۵/۲ اس شعر کے بارے میں حالی کا بیان کردہ مشہور واقعہ ہے ("مقدمہ شعر و شاعری") کہ "مولانا آزردہ کے مکان پر اُن کے چند احباب جن میں مومن اور شیفتہ بھی تھے ایک روز جمع تھے، میر کی اس غزل کا یہ شعر پڑھا گیا: اب کے جنوں میں..... شعر کی بے انتہا تعریف ہوئی اور سب کو یہ خیال ہوا کہ اس قافیے کو ہر شخص اپنے اپنے سلیقے اور فکر کے مطابق باندھ کر دکھائے۔ سب قلم دوات اور کاغذ لے کر الگ الگ بیٹھ گئے اور فکر کرنے لگے۔ اسی وقت ایک اور دوست وارد ہوئے۔ مولانا سے پوچھا حضرت کس فکر میں بیٹھے ہیں۔ مولانا نے کہا قل ہو اللہ کا جواب لکھ رہا ہوں۔"

آزردہ نے تحسین کا حق تو ادا کر دیا، لیکن تعجب ہے کہ شعر فہمی کا اس قدر ملکہ رکھنے کے باوجود حالی نے اس شعر کے بارے میں کوئی گہری بات نہیں کہی۔ "مقدمہ" میں دو جگہ اس شعر کا ذکر ہے۔ دونوں ہی جگہ حالی صرف اتنا کہ کر رہ گئے ہیں کہ "ایسے چھچھڑے ہوئے مضمون کو میر نے باوجود غایت درجے کی سادگی کے ایک ایسے اچھوتے نرالے اور دل کش

اُسلوب میں بیان کیا ہے کہ اس سے بہتر اُسلوب تصور میں نہیں آسکتا۔ اس اُسلوب میں بڑی خوبی یہی ہے کہ سیدھا سادہ نیچرل ہے اور باوجود اس کے بالکل انوکھا ہے۔" دوسری جگہ وہ کہتے ہیں کہ "مجھ کو ہرگز اُمید نہیں کہ متاخرین میں سے کسی نے اس سے بہتر چاک گریباں کا مضمون باندھا ہو۔"

یعنی حالی اس شعر کو نیچرل لیکن بالکل انوکھا بتا کر رہ جاتے ہیں، اور اس تناقض کو بھی دُور کرنے کی کوشش نہیں کرتے کہ کوئی شعر نیچرل اور ساتھ ہی ساتھ انوکھا کیوں کر ہو سکتا ہے؟ میر کے دوسرے نقادوں نے بھی اس شعر کی تعریف میں کوئی کمی نہیں کی، لیکن یہ بات واضح کرنے سے وہ بھی قاصر رہے ہیں کہ اس شعر کا حُسن ہے کس چیز میں؟ اصل بات یہ ہے کہ یہ کیفیت کا شعر ہے۔ اس میں معنی کی کثرت نہیں ہے۔ لہٰذا اس کے حُسن کو محسوس کرنا آسان ہے، لیکن اسے بیان کرنا مشکل ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ شعر میں تہ داری بالکل نہیں۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) پچھلے موسم میں صرف آغاز تھا، تھوڑا بہت دامن چاک کیا تھا اور تھوڑا بہت گریبان۔ اس عدم تکمیل کے باعث دل میں حسرت باقی تھی کہ جنون کا حق ادا نہ کر پائے۔ اس بار تکمیل کا ارادہ ہے۔ لہٰذا یہ جنون کے ولولے اور وحشت کے شوق کا مضمون ہے۔

(۲) پچھلے موسم میں تو کسی نہ کسی طرح عزت باقی رہ گئی تھی کہ پیرہن پوری طرح تار تار نہ ہوا تھا۔ اس بار تو ایسے آثار ہیں کہ بھرپور جنون ہوگا اور چاک دامن اور چاک گریباں مل کر ایک ہو جائیں گے۔ لہٰذا یہ خوف اور پریشانی کا مضمون ہے، کہ اس بار جنون ہوا تو پوری طرح بات کھل جائے گی اور ہوش بالکل نہ باقی رہے گا۔ یعنی متکلم اس وقت تو ہوش میں ہے، لیکن بودلیئر (Baudelaire) اور فان گاگ (Van Gogh) کی طرح جنون کے آثار خود پر طاری ہوتے دیکھتا ہے۔

(۳) تمنا کی تھی کہ ایسا جنون ہو کہ گریبان اور دامن دونوں چاک ہو جائیں۔ لیکن جنون شاید اتنا زبردست نہ ہوا، یا موسم گل ہی اتنا مختصر تھا کہ جنون کو بڑھنے اور پھیلنے کا وقت نہ ملا۔ اب ایک اُمید بھری تمنا ہے کہ شاید اس موسم میں بات پوری ہو جائے۔

(۴) جنون اس بنا پر ہوا تھا کہ عاشق اور معشوق میں فاصلہ تھا۔ یہ فاصلہ تو کم نہیں ہو سکتا۔ بس یہی اُمید کر سکتے ہیں کہ دامن اور گریبان کا فاصلہ ختم ہو جائے۔ یعنی عاشق اور معشوق کا وصل نہ ممکن ہو سکا تو دامن اور گریبان میں تو وصل ہو جائے۔ لہٰذا یہ مضمون عشق کی مایوسی اور حرماں نصیبی کا ہے۔

(۵) کنائے کا لطف یہ ہے کہ ممکن ہے شعر کا متکلم کوئی ہو اور موضوع کوئی اور شخص ہو۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ شعر کا متکلم اپنے ہی دامن و گریبان کی بات کر رہا ہو۔ اب مضمون یہ ہوا کہ کوئی شخص غیر ایک مشاہدہ یا خیال بیان کر رہا ہے کہ پچھلے موسم میں تو اس شخص (یا ان سب دیوانوں) کے دامن اور گریباں میں کچھ فاصلہ رہ گیا تھا، لیکن اس بار ان کا جنون اس قدر جوش پر ہے کہ چاک دامن اور چاک گریباں ایک ہو کر رہیں گے۔

ان سب صراحتوں کے باوجود شعر کی قوت کی پوری توجیہ نہیں ہو سکتی۔ معلوم نہیں مولانا آزردہ نے قل ہو اللہ کا جواب" کیا لکھا، لیکن بہادر شاہ ظفر نے ہمت کر ہی لی :

اے جنوں ہاتھ سے تیرے نہ رہا آخر کار چاک داماں میں اور چاک گریباں میں فرق

اصلی نقلی کا فرق ظاہر ہے۔ امیر مینائی نے البتہ اسلوب اور پہلو بدل کر اس مضمون کو اختیار کیا اور ایسا شعر کہا جس پر وہ فخر کر سکتے تھے بس یہ ہے کہ ان کے یہاں روانی ذرا کم ہے :

اے جنوں کب سے دونوں ہیں مشتاق آج ہو جائیں جیب و داماں جمع

"خود میر نے" دیوان دوم ہی میں اس مضمون کو دوبارہ کہا :

اب کے جنوں کے بیچ گریباں کا ذکر کیا کیسے بھی جو رہا ہو کوئی تار درمیاں

شعر خوب ہے، اور" گریباں کے چاک میں" والا شعر نہ ہوتا تو یہ شعر اور بھی اچھا معلوم ہوتا۔

دامن کے چاک اور گریبان کے چاک میں فاصلہ نہ رہ جائے گا۔ اس بیان میں ابہام کے ساتھ ساتھ پیکر کا حسن غیر معمولی ہے۔ بہادر شاہ ظفر نے لفظ" فاصلہ" ترک کیا، گویا شعر کی اصل روح ترک کر دی۔ کیوں کہ" فاصلہ" کا مفہوم طبیعی اور محاکاتی ہے۔ جب کہ" فرق" میں یہ بات نہیں۔ مثلاً مصرع یوں کر دیجیے :

اب کے جنوں میں فرق ہی شاید نہ کچھ رہے

تو وہ بات نہیں پیدا ہوتی۔ لفظ" فاصلہ" اس شعر میں بڑے غضب کا لفظ ہے۔

۲۸۵/۳ جسم اور جان کے مضمون پر اس طرح کے کئی اشعار کے لیے ملاحظہ ہو ۱۸۰/۲ اور ۲۰۳/۲۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، اس مضمون میں میر نے ہمیشہ نئے نئے رنگ پیدا کیے ہیں۔ یہاں بھی بعض پہلو بہت تازہ ہیں۔ دونوں مصرعے انشائیہ ہیں۔ مصرع ثانی میں دو معنی ہیں۔ (۱) شاید ہی کسی جان پاک میں وہ لطف ہو۔ (۲) ایسا لطف کسی جان پاک میں شاید ہو تو ہو، کسی بدن میں نہیں ہو سکتا۔

"لطف" اور" لطافت" کی رعایت بھی خوب ہے۔" جان پاک" بہ معنی" روح" نہ" بہار عجم" میں ہے، نہ " فرہنگ آنند راج" میں، حالاں کہ سعدی نے" گلستان" میں باندھا ہے :

چو آہنگ رفتن کند جان پاک چہ بر تخت مردن چہ بر روے خاک

(جب روح جانے کا ارادہ کرے تو اس وقت تخت پر مرنا کیا اور ننگی زمین پر مرنا کیا۔)

ترقی اردو بورڈ کراچی کے" اردو لغت" میں میر حسن کا ایک شعر درج کر کے" جان پاک" سے کنایۃً رسول اللہ خاتم النبیین حضرت محمد صلی اللہ علیہ وآلہٖ وسلم مراد بتائی گئی ہے۔ میر حسن کے شعر میں، بہت دور کا قرینہ اس کا ملتا ہے، لیکن میر کے شعر میں اس معنی کا بالکل قرینہ نہیں۔ چوں کہ روح کی صفت" بے گناہ" بھی بیان کی ہے (آنند راج) اس لیے" جان پاک" کے معنی" روح" ہی درست اور مناسب ہیں۔

"کیا کہیے" انشائیہ ہونے کی وجہ سے معنی کے کئی امکانات رکھتا ہے۔ (۱) کیا کہوں، کوئی مناسب بات، کوئی

حسب حال بیان، میسر نہیں ہو رہا ہے۔ (۲) کہنے کی بات نہیں ہے۔ (۳) جو بھی کہیے مناسب ہے۔ میر نے ایسے موقع پر یہ انداز بہت استعمال کیا ہے :

ہائے لطافت جسم کی اس کے مر ہی گیا ہوں پوچھومت — جب سے تن نازک وہ دیکھا ہے تب سے مجھ میں جان نہیں (دیوان چہارم)

لطف اس کے بدن کا کچھ نہ پوچھو — کیا جانیے جان ہے کہ تن ہے (دیوان دوم)

کیا تن نازک ہے جاں کو بھی حسد جس تن پہ ہے — کیا بدن کا رنگ ہے تہ جس کی پیراہن پہ ہے (دیوان دوم)

دیکھی کو نہ کچھ پوچھو اک بھرت کا ہے گڑوا — ترکیب سے کیا کہیے سانچے میں کی ڈھالی ہے (دیوان اول)

ان اشعار میں انشائیہ استفہامیہ انداز، خاص کر "پوچھومت"، "کچھ نہ پوچھو"، "کیا جانیے"، "کیا...... ہے"، "نہ کچھ پوچھو" اور "کیا کہیے" کے ذریعہ کلام میں زور اور معنی میں کثرت پیدا ہو گئی ہے۔ ہر شاعر اس اُسلوب تک نہیں پہنچ سکتا، اور میر کی طرح کثرت تو کسی کے یہاں نہیں ہے۔ مثلاً مصحفی کا نہایت عمدہ شعر ہے :

اک بجلی کی کوند ہم نے دیکھی — اور لوگ کہیں ہیں وہ بدن تھا

انتظار حسین کے ناول "بستی" میں ذاکر غلطی سے اس وقت غسل خانے کا دروازہ کھول دیتا ہے جب صابرہ اس میں نہار رہی تھی اور اس کی آنکھوں کے سامنے بجلی سی کوند جاتی ہے۔ دونوں جگہ پیکر اور ڈراما بہت خوب ہے۔ لیکن انشائیہ اُسلوب کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ انتظار حسین کے یہاں تو خیر آسان نہ تھا کیوں کہ وہاں نثر میں بیانیہ تھا، لیکن شعر میں اسے ضرور ممکن ہو جانا چاہیے کہ ایسے مضمون میں بہ ظاہر عجز کلام ہی قادر الکلامی ہے۔

جناب عبدالرشید نے "دہخدا" کے حوالے سے "جان پاک" کے معنی "روح خالص" بیان کیے ہیں اور انھوں نے وجدی دکنی اور یک رو دہلوی کے اشعار بھی نقل کیے ہیں جن میں "جان پاک" استعمال ہوا ہے لیکن کسی شعر میں "جان پاک" بہ معنی "روح خالص" نہیں برتا گیا ہے، بل کہ یک رو کے شعر سے تو "جان پاک" صرف "جان" یا "روح" کے معنی مستفاد ہوتے ہیں :

آ ملو مہرباں ہو یک رو سیں — کچھ نہیں اس میں جان پاک پیا

میر کے شعر میں بھی "جان پاک بہ معنی "روح خالص" کا قرینہ بالکل نہیں۔

(۲۸۶) (۸۸۷)

آج ہمارے گھر آیا تو کیا ہے یاں جو نثار کریں — الا کھینچ بغل میں تجھ کو دیر تلک ہم پیار کریں

۸۰۰ خاک ہوئے برباد ہوئے پامال ہوئے سب محو ہوئے — اور شدائد عشق کی رہ کے کیسے ہم ہموار کریں

شیوا اپنا بے پروائی نومیدی سے ٹھہرا ہے — کچھ بھی وہ مغرور دبے تو منت ہم سو بار کریں

۲۸۶/۱ اس شعر کو بعض لوگوں نے رنجیدگی پر مبنی بتایا ہے۔ حالاں کہ صاف ظاہر ہے کہ یہ چالاکی کا شعر ہے اور اس میں فقرہ اور اموال دنیا کے نہ ہونے کا جو کنایہ ہے بھی تو اس میں کوئی تلخی یا حزن نہیں، بل کہ ایک طرح کا غرور اور طمانیت ہے۔

تاباںؔ کے دو شعر سنیے :

آج آیا ہے یار گھر میرے یہ خوشی کس سے میں کہوں تاباںؔ
بعد مدت کے ماہرو آیا کیوں نہ اُس کے گلے لگوں تاباںؔ

ردیف یہاں بہت لطف دے رہی ہے۔ لیکن حزن اور شکست خوردگی یہاں بھی نہیں۔ تینوں شاعروں کے مزاج کا فرق دیکھنا ہو تو غالبؔ کو بھی یاد کر لیجیے :

ہے خبر گرم اُن کے آنے کی آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا

غالبؔ کے یہاں فقیر و درویشی کا کنایہ بہت لطیف ہے۔ اور یہ بات لطیف تر ہے کہ معشوق جیسے کی خاطر تواضع کے لیے بہت تکلف اور اہتمام کا خیال آتا ہے تو اتنا ہی کہ بوریا ہوتا تو بچھا دیتے۔ حضرت بابا فرید صاحب کے یہاں عام طور پر کچے گولر اُبال کر کھائے جاتے تھے۔ جب کوئی خاص مہمان (مثلاً بابا نظام الدین) قیام پذیر ہوتا تو فرماتے کہ آج دلی کے مہمان آئے ہیں، آج نمک ڈال کر گولر اُبالنا۔ ظاہر ہے کہ غالبؔ نے بابا فرید اور میر دونوں سے استفادہ کیا ہے اور لا جواب شعر کہا ہے۔ لیکن یہ بھی ملحوظ رکھیں کہ تینوں شاعروں کے مزاج میں کتنا فرق ہے۔ غالبؔ کے یہاں خیال اور تصور کی نزاکت ہے اور جسمانی مضمون سے گریز ہے۔ تاباںؔ صرف گلے لگنے کی بات کرتے ہیں۔ اور میر اپنی پوری ارضیت، اپنے پورے ملنگ، درویشانہ اور پُر ہوس انداز میں معشوق کو بغل میں کھینچ کر دیر تک اُسے پیار کرنے کی بات کرتے ہیں۔

معنی کے اعتبار سے بھی میرؔ کے یہاں کئی لطف ہیں۔ (۱) ''تو'' کو معروف پڑھیے (یعنی واحد حاضر) تو زور لفظ ''آج'' پر ہے، کہ آج تم ہمارے گھر آئے ہو، یعنی دوسرے، معمولی لوگ تو آتے ہی رہتے ہیں، لیکن تمھاری بات اور ہے۔ (۲) ''تو'' کو مجہول پڑھیے تو زور ''گھر'' پر ہے۔ یعنی آج تم ہمارے گھر آئے ہو تو موقع تھا کہ کچھ نذر پیش کرتے، خاطر تواضع کرتے، وغیرہ۔ (۳) دونوں صورتوں میں یہ کنایہ باقی رہتا ہے کہ گھر میں کبھی بہت کچھ رہا ہوگا، لیکن اب کچھ نہیں رہ گیا۔ (۴) اس میں یہ کنایہ ہے کہ عشق نے گھر برباد کر ڈالا۔ ہم نے سب کچھ لٹا ڈالا، یا ہم نے اختلال مزاج کی وجہ سے گھر کی پروا ہی نہ کی، اور سارا گھر، سب مال و اسباب، ضائع چلا گیا۔ (۵) جان نثار کرنے کی بات نہیں کر رہے ہیں، کیوں کہ اگر جان نثار کر دی تو معشوق کو بغل میں کھینچ کر پیار کرنے کا موقع نہ رہے گا۔ (۶) اور نہ یہ موقع رہے گا کہ معشوق کبھی آیندہ بھی گھر پر آئے۔ (۷) یہ نکتہ بھی ہے کہ معشوق کو دل کھول کر پیار کرنا اُس پر جان نثار کرنے سے بہتر ہے۔ (۸) مصرع ثانی میں ''دیر تلک'' کا فقرہ بغل میں کھینچنے سے بھی متعلق ہو سکتا ہے اور پیار کرنے سے بھی۔ یعنی دیر تک بغل میں کھینچے رہیں یا دیر تک پیار کریں (یا دونوں ہی کریں!) (۹) بغل میں کھینچنے کی بے تکلفی اور اُس کا جنسیاتی (erotic) اشارہ لا جواب ہے۔ (۱۰) ''ہمارے'' پر زور دیں تو ایک معنی یہ نکلتے ہیں کہ اوروں کے یہاں تم جاتے ہی رہتے ہو، آج ہمارے گھر آئے ہو۔

اس مضمون کا ایک پہلو بہت ہلکے انداز میں دیوان اول میں یوں باندھا ہے :

تنکا نہیں رہا ہے کیا اب نثار کریے آگے ہی ہم تو گھر کو جاروب کر چکے ہیں

''بغل میں کھینچنا'' میرؔ نے ایک جگہ یوں استعمال کیا ہے (دیوانِ اوّل) :

تھا شب کے کسائے تیغ کشیدہ کف میں پر مَیں نے بھی بغل میں بے اختیار کھینچا

تعجب ہے کہ یہ محاورہ ''نوراللغات'' میں ہے نہ ترقی اُردو بورڈ کراچی کی ''اُردولغت'' میں۔ حتیٰ کہ فرید احمد برکاتی کی ''فرہنگ میر'' میں بھی نہیں۔ ''بغل میں مارنا'' البتہ ہے، لیکن وہ دوسرے معنی میں ہے، ذوق:

اس نے جب ہاتھ بہت زور بدل میں مارا اپنا دل ہم نے اُٹھا اپنی بغل میں مارا

$\frac{۲۸۶}{۲}$ پامالی اور اُس کے نتیجے میں ہمواری پر میر نے کئی عمدہ شعر کہے ہیں۔ مثلاً دیوانِ سوم میں ہے:

اب پست و بلند ایک ہے جوں نقش قدم یاں پامال ہوا خوب تو ہموار ہوا میں

مزید ملاحظہ ہو $\frac{۲۶۵}{۲}$ اور $\frac{۱۷۲}{۳}$۔ شعر زیرِ بحث کا ایک لطف اس کی تدریج میں ہے۔ پہلے خاک ہوئے۔ (۲) پھر برباد ہوئے (یعنی اُجاڑے گئے، ہوا میں مثل غبار اُڑتے پھرے۔) (۳) پھر جب خاک زمین پر بیٹھی تو قدموں تلے پامال ہوئے۔ (۴) اس قدر پامال ہوئے کہ محو ہو گئے۔ یعنی زمین میں دھنس گئے، یا بالکل غائب ہو گئے۔

شعر کا دوسرا لطف اس بات میں ہے کہ عشق کی راہ اس کے باوجود ہمارے لیے ہم وار نہ ہوئی۔ مندرجہ بالا چار صورتوں میں سے کوئی بھی اس بات کے لیے کافی تھی کہ راستہ ہم وار ہو جاتا (کیوں کہ ہم خود اس قدر پست یا ہلکے ہو گئے تھے کہ کوئی بھی چیز ہمارے لیے سدِ راہ نہ ہو سکتی تھی) لیکن ایسا نہ ہو سکا۔ یا ممکن ہے راستہ ہم وار ہو گیا ہو، لیکن عشق کی شدتیں آسان نہ ہو سکیں۔ (یعنی ''ہم وار'' بہ معنی ''آسان''۔)

مصرع ثانی کا استفہام بھی بہت خوب ہے، کہ اب اور کیا ممکن ہو سکتا ہے؟ ہم نے اپنے وجود کو عدم بنا ڈالا، اب تو سب کچھ آسان ہو جانا تھا۔ اس طرح مضمون کا قولِ محال واضح ہوتا ہے کہ جب متکلم وجود ہی نہیں رکھتا تو اُس کے لیے مشکل و آسان عسر اور یسر، سب برابر ہیں۔

جناب شاہ حسین نہری فرماتے ہیں کہ شعر میں ''عشق کی راہ کے شدائد'' کے ہم وار کرنے کی بات ہے نہ کہ عشق کی راہ کے ہم وار کرنے کی لیکن حقیقت میں دونوں ایک ہی ہیں۔ اور جیسا کہ مَیں اُوپر عرض کر چکا ہوں، ''ہم وار'' یہاں استعاراتی ہے، بہ معنی ''آسان''۔

$\frac{۲۸۶}{۳}$ یہاں بھی عاجزی میں وہی میر کی مخصوص نخوت اور خودداری ہے۔ اس مضمون کو اور بھی بے تکلف ہو کر دیوانِ اوّل میں یوں کہا ہے:

باہم سلوک تھا تو اُٹھاتے تھے نرم گرم کاہے کو میر کوئی دبے جب بگڑ گئی

فرق صرف یہ ہے کہ دیوان اول کے شعر میں ترکِ تعلق سے زیادہ آپس میں نبھاؤ نہ ہونے اور عدم مناسبت کا مضمون ہے۔ شعر زیرِ بحث میں ترکِ تعلق ہے، یا ترکِ تعلق کا ڈھونگ ہے اور اُمید ابھی باقی ہے۔ اس لیے یہ عہد یا یہ تصدیق بھی ہے کہ معشوق ذرا بھی مروت کرے گا تو ہم سو سو بار اس کا خوشامد کریں گے۔

(۲۸۷) (۸۹۲)

یوں قیدیوں سے کب تئیں ہم تنگ تر رہیں جی چاہتا ہے جا کے کسو اور مر رہیں

رہتے ہیں یوں حواس پریشاں کہ جوں کہیں دو تین آ کے لوٹے مسافر اتر رہیں
آوارگی کی سب ہیں یہ خانہ خرابیاں لوگ آویں دیکھنے کو بہت ہم جو گھر رہیں
۸۰۵ تیغ و تبر رکھا نہ کرو پاس میر کے ایسا نہ ہو کہ آپ کو ضائع دے کر رہیں

۲۸۷/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ ہاں یہ تضاد خوب ہے کہ قیدیوں سے بھی زیادہ تنگ تر ہیں، لیکن کہیں جا کر (یعنی قید سے چھوٹ کر) مرنے کی بات کر رہے ہیں۔ روز مرہ پر یہ قابو سب کے نصیب میں نہیں۔

۲۸۷/۲ تشبیہ نہایت تازہ ہے اور میر کی اپنی اختراع معلوم ہوتی ہے۔ "حواس پریشاں" کے اعتبار سے "دو تین" مسافر خوب ہے۔ کیوں کہ پانچ حواس ہوتے ہیں۔ اور "دو تین مسافر" میں یہ اشارہ ہے کہ بقیہ حواس گم ہو چکے ہیں۔ پھر، دو تین کی جمع بھی پانچ ہوتی ہے۔ لٹے پٹے مسافروں کا کہیں کسی سرا میں آ کر اتر رہنا روز مرہ زندگی کے بھی قریب ہے، لہٰذا تشبیہ فوری طور پر موثر ہے۔

اس مضمون کو دیوانِ دوم ہی میں بہت ہلکا کر کے کہا ہے:

اب صبر و ہوش و عقل کی میرے یہ ہے معاش جوں قافلہ لٹا کہیں آ کر اتر رہے

دیوانِ سوم میں یہ مضمون اور بھی کم زور اسلوب میں ادا کیا ہے:

عاشق خراب حال ترے ہیں گرے پڑے جوں لشکر شکستہ پریشاں اتر رہے

لفظ "مسافر" میں جو محاکاتی کیفیت ہے وہ نہ "قافلہ" میں ہے اور نہ "لشکر" میں۔ معلوم ہوا مشاہدے کی درستی اور مضمون کا زندگی سے قریب ہونا خوبی کی ضمانت نہیں۔ جب تک صحیح اور پُر معنی لفظ نہ مہیا ہو، باقی سب بے اثر یا کم اثر رہتا ہے۔ ترقی پسند شعرا کی نظموں کے دفتر اسی باعث دفترِ پارینہ سے بھی بدتر ہو چکے ہیں کہ اُن کو لفظ کی تلاش میں مہارت نہ تھی۔

۲۸۷/۳ میر کو اس بات کا احساس شاید بہت زیادہ تھا کہ وہ مغتنم ہیں لہٰذا یہ مناسب ہی ہے کہ لوگ اُن سے ملنے اور اُنھیں دیکھنے کے لیے آئیں۔ بہ ظاہر ان کے مزاج میں یار باشی بھی تھی۔ بعض اشعار اور بعض نظموں کی وجہ سے لوگوں نے یہ مشہور کر دیا کہ وہ بہت بد دماغ تھے اور لوگوں سے ملتے جلتے نہ تھے۔ اس بات کو "آبِ حیات" میں مذکور بعض قصوں نے اور بھی شہرت دی۔ لیکن اُن کے پورے کلام کو دیکھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ مرجعِ خلق ہونا پسند کرتے تھے۔ (ممکن ہے یہ از راہ رعونت ہو، کہ ہم چو من دیگرے نیست) بہ ہر حال ان کے پورے کلام سے تاثر یہی حاصل ہوتا ہے کہ لوگ ان سے ملتے جلتے تھے، وہ لوگوں میں اُٹھتے بیٹھتے تھے اور اُنھیں معاشرے کے معمورے کا خاصا احساس تھا۔

۱۷۴/۴ میں ہم میر کے دروازے پر ایک انبوہ دیکھتے ہیں جو میر کے دیدار کے لیے جمع ہے، لیکن میر خود اپنے آپ سے بے خبر کسی اور منزل میں گم ہیں۔ شعر زیرِ بحث میں اس کا اُلٹا منظر ہے کہ گھر ویران پڑا ہے۔ لیکن یہ اس وجہ سے ہے کہ آوارگی کے ہاتھوں متکلم دشت و شہر میں مارا مارا پھرتا ہے۔ اگر وہ گھر پر رہے تو لوگ اُسے دیکھنے جوق در جوق آئیں۔ یہاں تک کہ اس کے جنازے پر بھی ایک جمِ غفیر ہوتا ہے۔ (اس مضمون کو بھی کئی بار کہا ہے۔):

زیادہ حد سے تھی تابوتِ میر پر کثرت ہوا نہ وقت مساعد نماز کرنے کو (دیوانِ اوّل)

دونوں مضمون بالکل نئے ہیں۔ شعر زیرِ بحث کے مضمون کو بدل بدل کر میر نے کئی بار نظم کیا ہے:

چل ہم نشیں کہ دیکھیں آوارہ میر کو ٹک خانہ خراب وہ بھی آج اپنے گھر رہا ہے (دیوانِ اول)

چل ہم نشیں بنے تو اک آدھ بیت سنیے کہتے ہیں بعد مدت میر اپنے گھر رہے ہیں (دیوانِ دوم)

چلو میر کے تو تجسس کے بعد کہ دے وحشی تو اپنے گھر میں بھی ہیں (دیوانِ سوم)

آ ہم نشیں بنے تو آج ان کنے بھی چلیے کہتے ہیں میر صاحب مدت میں کل گھر آئے (دیوانِ سوم)

شعر زیرِ بحث میں خوبی یہ ہے کہ خانہ خرابی، اور متکلم کا مرجوعہ ہونا، دونوں باتیں اس میں مذکور کر دی ہیں۔

۲۸۷/۴ اس زمانے میں قاعدہ ہے کہ جس قیدی کو موت کی سزا دیتے ہیں اُس کے پاس سے ہر وہ چیز (حتیٰ کہ جوتے کے تسمے بھی) لے لیتے ہیں جس کی مدد سے وہ خودکشی کر سکتا ہو۔ یہ اس لیے کہ وہ سزا سے بچ نہ نکلے۔ اغلب یہ ہے کہ میر کے زمانے میں یہ قاعدہ نہ رہا ہوگا اور یہ مضمون اُنھوں نے اپنی طبیعت سے نکالا ہوگا۔ اس سے مشابہ مضمون دیوانِ سوم میں بھی کہا ہے:

جب اس کی تیغ رکھنے لگا اپنے پاس میر اُمید قطع کی تھی تبھی اس جواں سے ہم

شعر زیرِ بحث میں میر کی طبیعت کی افسردگی (depression) اور اُس کے باعث اُس کا مائل بہ خودکشی ہونا نہایت خوبی سے بیان ہوا ہے، اور اُس کی پوری زندگی میں جو نامرادی اور دنیا سے جی اُچاٹ ہو جانے کی جو کیفیت رہی ہوگی، اُس کے لیے یہ شعر زبردست کنایہ بن گیا ہے۔

تخاطب کا ابہام حسبِ معمول خوب ہے۔ متکلم کوئی ایسا شخص ہے جو میر کا دوست یا ناصح ہے، اور مخاطب میر کے گھر کا کوئی شخص ہے۔ یا میر کا معالج یا نگہبان ہے، خود وہ شخص، جسے میر کہا گیا ہے، موجود نہ ہوتے ہوئے بھی پورے شعر پر چھایا ہوا ہے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ میر موجود ہو، لیکن ہوش و حواس سے معرّا ہو اور اُس کے سامنے ہی یہ بات کہی گئی ہو۔ اگر ایسا ہے تو میر پر افسردگی (depression) کے علاوہ خوش جنون (mania) کا بھی اثر ہے، یعنی وہ manic-depressive ہے۔ اس وقت شاید افسردگی کا عالم ہے، اس لیے وہ کسی کی طرف متوجہ نہیں ہوتا اور ناصح یا معالج خیر خواہ دبی زبان سے اپنی بات کہہ دیتا ہے کہ میر کے پاس چاقو ہتھیار قسم کی کوئی چیز نہ ہونی چاہیے۔

''ضائع کریں'' بھی بہت معنی خیز ہے۔ بہ ظاہر تو یہ مر جانے کے مفہوم میں روزمرہ ہے، لیکن اس میں یہ اشارہ بھی ہے کہ خودکشی میں جان بہ ہر حال ضائع ہوتی ہے۔ خودکشی سے کوئی فائدہ نہیں۔ اپنی جان لینے سے بہتر ہے کہ جن حالات نے یہ کیفیت اور یہ تمنائے مرگ پیدا کی ہے ان حالات سے جنگ کی جائے، یا ان کا تدارک کیا جائے، یا ان سے نباہ ہی کر لیا جائے۔ بہت خوب شعر کہا ہے۔

واضح رہے کہ شعر میں جس میر کا ذکر ہے وہ میر محمد تقی میر نہیں ہے، بل کہ عاشق (یعنی غزل کا ایک کردار) ہے۔ بالفاظِ دیگر، اسے میر کی آپ بیتی، یا میر کے ذاتی تجربے اور احساس پر مبنی شعر سمجھنا لازم نہیں۔ بل کہ بہتر یہ ہے کہ غزل کے اشعار سے شاعر کی آپ بیتی مستخرج کرنے کے رجحان کو بہت کم بروئے کار لایا جائے۔ غزل کی رسومیات اور غزل کے

مضامین میں شاعر کی آپ بیتی سے کہیں زیادہ آفاقیت ہے۔

(۲۸۸) (۸۹۶)

ڈوبا لوہو میں پڑا تھا ہمگی پیکر میر یہ نہ جانا کہ لگی ظلم کی تلوار کہاں

۲۸۸/۱ بے کسی اور بے گناہی کے ساتھ ساتھ فریاد اور ڈراما کے امتزاج نے اس شعر کو غیر معمولی قوت بخش دی ہے۔ فریاد سے یہ مراد نہیں کہ اس شعر میں کوئی فریادی ہے، یا اس میں فریاد کا لہجہ ہے۔ بل کہ یہ پورا شعر فریاد مجسم ہے، یعنی بے کسی اور بے کسی کی موت پر اس سے زیادہ دردمند تبصرہ نہیں ہوسکتا۔ شعر میں معنی کے پہلو مستزاد ہیں۔ مصرع ثانی میں ''کہاں'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) جسم کے کس حصہ پر، اور (۲) کس جگہ، کس مقام پر۔ یعنی ممکن ہے ظلم کی تلوار اس جگہ سے کہیں دور لگی ہو جہاں اب میر کا خون میں آغشتہ پیکر پڑا ہوا ہے۔ زخم کھا کر میر کسی طرف (مثلاً اپنے گھر کی طرف، دوستوں کی طرف) افتاں وخیزاں چلا ہے۔ آخر اسے کسی جگہ پر موت آجاتی ہے۔ ''یہ نہ جانا'' سے تین معنی مراد ہو سکتے ہیں۔ (۱) خود میر نے نہ جانا کہ ظلم کی تلوار جسم کے کس حصے پر لگی۔ (۲) متکلم یہ نہ جان سکا کہ تلوار کہاں لگی، یعنی کس جگہ پر لگی۔ (۳) متکلم بھی میر کی طرح یہ نہ جان سکا کہ تلوار جسم کے کس حصے پر لگی تھی۔ بس اس نے لہو میں تر بہ تر میر کا لاشہ دیکھا۔

قائم اس مضمون کو محویت کی طرف لے گئے ہیں۔ انھوں نے بھی اچھا شعر نکالا ہے۔ ہاں میر جیسی ڈرامائیت نہیں:

زخم یکساں ہے دل و جاں میں نگہ کا تیری کچھ نہ سمجھا میں کہ یہ تیر کدھر سے گذرا

قائم کے یہاں معنی بھی میر سے کم ہیں۔ آتش نے بھی اشتیاق اور محویت کا پہلو لیا ہے، لیکن ان کے یہاں وضاحت، کثرت الفاظ، اور تصنع بہت ہے، اور معنی بہت کم:

یہ اشتیاقِ شہادت میں محو تھا دم قتل لگے ہیں زخم بدن پر کہاں نہیں معلوم

خود میر نے اس مضمون کا صرف ایک پہلو لے کر دیوانِ اول میں یوں لکھا ہے:

کشتے کا اس کے زخم نہ ظاہر ہوا کہ میر کس جاے اس شہید کے تیغ جفا لگی

شعر زیرِ بحث میں متکلم کے بھی کئی پہلو ہیں۔ (۱) میر کا لاشہ ان کے گھر/محلے/بستی میں لایا گیا ہے اور متکلم وہ شخص ہے جو لاشے کو لایا ہے۔ (۲) متکلم کوئی ایسا شخص ہے جس نے کہیں راہ میں میر کا لاشہ دیکھا ہے اور اب وہ آکر لوگوں کو خبر دے رہا ہے۔ (۳) متکلم کئی لوگ ہیں جو آپس میں میر کی موت پر تبصرہ کر رہے ہیں۔

''ظلم کی تلوار'' ایک معنی میں مجاز مرسل ہے، یعنی ''ظلم'' کہہ کر ''ظالم'' مراد لی ہے۔ دوسرے معنی میں براہ راست استعارہ ہے، کہ وہ تلوار جو ظلم سے چلائی گئی۔ پورے شعر میں ایک طرح کا اسرار بھی ہے، کیوں کہ میر کا قتل کن حالات میں ہوا، یہ بات واضح نہیں ہوئی۔ لاجواب شعر ہے۔

اس مضمون میں امیر مینائی کو آتش سے عجب دل چسپ توارد ہوا ہے۔ ''مراۃ الغیب'' میں امیر مینائی کا شعر ہے:

کیا ہے ذوقِ شہادت نے محو یہ دم قتل لگے ہیں زخم کہاں جسم پر نہیں معلوم

امیر مینائی کا رنگ آتش سے، اور آتش کا رنگ ناسخ سے اس قدر ملتا ہے کہ بعض اوقات ان تینوں کے اشعار میں فرق ناممکن ہو جاتا ہے۔ میر کا سا الیہ انداز کسی کے یہاں نہیں۔

(۲۸۹) (۸۹۷)

اے مجھ سے تجھ کو سو ملے تجھ سا نہ پایا ایک میں
سو سو کہیں تو نے مجھے منھ پر نہ لایا ایک میں

تھا سب کو دعویٰ عشق کا لیکن نہ ٹھہرا کوئی بھی
دانستہ اپنی جان سے دل کو اٹھایا ایک میں

بجلی سے یوں چمکے بہت پر بات کہتے ہو چکے
جوں ابر ساری خلق پر ہوں اب تو چھایا ایک میں

۸۱۰ سو رنگ وہ ظاہر ہوا کوئی نہ جاگہ سے گیا
دل کو جو میرے چوٹ تھی طاقت نہ لایا ایک میں

۲۸۹/۱ یہ غزل، بحر رجز (مثمن سالم) میں تو ہے ہی، یہ واقعی متکلم کا، عاشق کا، اور انسان کا رجز بھی ہے۔ پوری غزل میں روانی اس قدر ہے کہ میں ساری کی ساری غزل انتخاب میں رکھنے سے بہ مشکل ہی خود کو روک سکا۔ یہ چار شعر جو آپ کے سامنے ہیں، اگر چہ بہت زبردست ہیں۔ لیکن پوری غزل کا زور اور تاثر (impact) ہی کچھ اور ہے۔

مطلع کا مصرع اولیٰ سعدی کی یاد دلاتا ہے اور مصرع ثانی حافظ کے ایک مضمون کی بازگشت ہے۔ معشوق بے عدیل اور بے مثال ہے، لیکن عاشق بہت سے ہو سکتے ہیں۔ معشوق کی صفت ہی یہ ہے کہ اس جیسا کوئی نہ ہو، کم سے کم عاشق تو یہی سمجھتا ہے۔ ورنہ وہ معشوق کو معشوق نہ بناتا :

گرچہ در خیل تو بسیار بہ از ما باشد ماترا در ہمہ عالم نشناسیم نظیر (سعدی)

(اگر چہ تیرے گروہ میں بہتیرے لوگ مجھ سے بہتر ہیں، لیکن میں تمام دنیا میں کسی کو تیری نظیر نہیں سمجھتا۔)

معشوق کی ایک صفت زبان درازی بھی ہے، یعنی وہ عاشق کو سخت سست کہے جاتا ہے :

من بگوش خود از دہانش دوش سخنانے شنیدہ ام کہ مپرس (حافظ)

(کل میں نے اپنے کان سے، اُس کے منھ سے ایسی ایسی باتیں سنیں کہ پوچھو مت۔)

حافظ کے یہاں پُر لطف ابہام اور رعایت لفظی ہے۔ لیکن میر کے بھی مصرعے میں معنی کے دو پہلو ہیں۔ (۱) تو نے مجھے بہت کچھ سخت سست کہا لیکن میں نے جواب میں کچھ نہ کہا۔ (۲) تو نے مجھے بہت کچھ بُرا بھلا کہا، لیکن میں تیری کہی ہوئی ایک بات بھی منھ پر نہ لایا، تا کہ لوگ تجھے بدزبان نہ کہیں۔

مطلع میں بہ ظاہر ربط کی کمی ہے۔ لیکن در حقیقت ایسا نہیں ہے۔ متکلم جیسے اور بھی عاشق ہیں جن کو معشوق نے برا بھلا کہا ہوگا، لیکن سب ہی ایسے نہیں ہیں کہ متکلم کی طرح خاموش رہ جائیں۔ بہ ظاہر تو معشوق کے عاشق بہت ہیں، لیکن متکلم جیسا کوئی نہیں۔ متکلم کو چوں کہ معشوق جیسا کوئی نہ ملا، اس لیے وہ معشوق کی اچھی بُری باتیں نہ صرف برداشت کرتا گیا، بل کہ ان کو زبان پر بھی لانے سے گریز کرتا رہا۔

اس مضمون کو تھوڑا سا بدل کر شکایت کے لہجے میں دیوانِ دوم ہی میں کہا ہے :

ایسی ہی زباں ہے تو کیا عہدہ برآ ہوں گے　　　ہم ایک نہیں کہتے، تم لاکھ سناتے ہو

پھر ذرا اور بدل کر دیوانِ چہارم میں کہا :

حرف و سخن کی اس سے اپنی مجال کیا ہے　　　اُن نے کہا ہے کیا کیا مَیں نے اگر کہا کچھ

ان دونوں اشعار میں معاملہ بندی کا رنگ ہے۔ مطلعِ زیرِ بحث میں عشق و عاشقی کے بارے میں عمومی بیان ہے۔

۲۸۹/۲ یہ شعر قرآن پاک (سورۂ احزاب) کی آخری آیت کی طرف اشارہ تو کرتا ہی ہے کہ اللہ نے اپنے علم کا بار زمین و آسمان کو پیش کیا، لیکن اُنھوں نے جرأت نہ کی۔ انسان جو کہ کم عقل تھا، اُس نے یہ امانت قبول کر لی۔ لیکن اس میں سچے عاشق کی طرف سے بھی بیان ہے کہ میں نے جان بوجھ کر اپنی جان سے دل نہ لگایا، جان پر سے دل کی رغبت ہٹالی۔ نکتہ یہ بھی ہے کہ جب جان پر سے دل ہٹا لیا تو اسے معشوق پر لگا دیا۔ دانستہ اس معنی میں کہ مجھے معلوم تھا کہ میں جب جان سے رغبت نہ کروں گا تو پھر زندگی سے ہاتھ دھونا پڑے گا۔ یہ شعر تمام سچے عاشقوں کا اعلان نامہ ہے۔ آہنگ کی بلندی قابلِ داد ہے۔ دیوانِ سوم :

بازارِ وفا میں سر سودا تھا سبھوں کو　　　پر بیچ کے جی ایک خریدار ہوا مَیں

دیوانِ اوّل میں اس مضمون کو میر نے یوں لکھا ہے :

سب پہ جس بار نے گرانی کی　　　اس کو یہ ناتواں اٹھا لایا

اس کے سامنے قائم کا شعر رکھیے تو اندازہ ہوگا کہ "یہ ناتواں" جیسا معمولی فقرہ بھی کس قدر پُر زور ہو سکتا ہے۔ قائم چاندپوری :

نہ اٹھا آسماں سے عشق کا بوجھ　　　ہمیں ہیں جو یہ گمدر بھانتے ہیں

ان دونوں اشعار پر مفصل بحث شعر غیر شعر اور نثر میں ملاحظہ ہو۔ مندرجہ بالا میں سے کوئی بھی شعر زیرِ بحث شعر کے برابر نہیں پہنچتا۔ اوّل تو یہ کہ زیرِ بحث شعر کا مضمون لا محدود ہے۔ دوسری بات یہ کہ یہاں مقابلے اور مبارز طلبی کا منظر ہے کہ ایک عالم کو دعوائے عشق تھا۔ تیسری بات یہ کہ شعر زیرِ بحث میں بالکل نئی بات یہ کہی ہے کہ عشق برابر ہے موت کے، اور مَیں ایسا تھا جس نے دانستہ دل کو جان سے نہ لگایا، ورنہ عام قاعدہ ہے کہ انسان کے دل کو جو چیز سب سے زیادہ محبوب ہوتی ہے وہ اُس کی جان ہے۔ اور تمام ذی روح فطری طور پر اپنا دل اپنی جان سے لگاتے ہیں۔ متکلم عاشق نے جان بوجھ کر دل کو مجبور کیا کہ جان سے محبت نہ کرے۔ پورے شعر میں ڈرامائی کیفیت مستزاد ہے۔

۲۸۹/۳ اگر گذشتہ شعر عاشق کا اعلان نامہ تھا تو یہ شعر شاعر کا اعلان نامہ ہے، محض میر کا نہیں۔ اسے میر کا ذاتی بیان اور ذاتی تعلّی فرض کرنے میں بھی کوئی قباحت نہیں۔ لیکن پھر شعر کی عمومیت کم ہو جاتی ہے۔ مضمون میں یہ دلچسپ تضاد بھی ہے کہ گذشتہ لوگ تو بجلی کی طرح چمک رہے تھے، لیکن متکلم، جو آج کا شاعر ہے، وہ بادل کی طرح سیاہ ہے۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ بجلی تو محض نقصان پہنچاتی ہے، پھر وہ بادل کا ہی حصہ ہے۔ بادل میں بجلی بھی ہے اور پانی بھی، جو حیات بخش اور قوت بخش ہوتا ہے۔ پھر دوسری بات یہ کہ بجلی آسمان کے صرف ایک حصے میں ہوتی ہے اور بادل

جب گھر کر آتا ہے تو سارے آسمان کو بھر دیتا ہے۔ بادل کی مناسبت سے ''چھانا'' اور سخن وروں کے لحاظ سے ''بات کہتے'' بھی خوب رکھا ہے۔

دیوان ششم میں اسے یوں کہا ہے:

برق تو میں نہ تھا کہ جل بجھتا ابر تر ہوں کہ چھا رہا ہوں میں

مزید ملاحظہ ہو ۱۲۹/۱۔

۲۸۹/۴ جب تک دل میں میلان نہ ہو، یعنی دل خود عشق کے تجربے کو قبول کرنے کو تیار نہ ہو، تب تک عشق کی سعادت نصیب نہیں ہو سکتی، یعنی عشق کے لیے ایسا دل چاہیے جو عشق کر سکتا ہو۔ اور اگر دل پہلے سے دردمند ہو تو پھر کیا کہنا۔ بزرگوں نے اسی لیے عشق کی تلقین کی ہے کہ اس کے ذریعہ انسان کے مزاج میں گداختگی پیدا ہوتی ہے اور اس طرح وہ مجازی سے حقیقی کی طرف گذار کر سکتا ہے۔

مصرع اولیٰ میں ''سو رنگ'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) وہ سو رنگ سے یعنی سو طرح سے ظاہر ہوا۔ اور (۲) وہ وجود جو سو رنگ رکھتا ہے، یعنی وہ بوقلموں ہے، طرح طرح کے رنگوں کا مالک ہے۔ اسی طرح ''کوئی نہ جا گہ سے گیا'' کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) کوئی از خود رفتہ نہ ہوا، کوئی بھی اپنی جگہ سے بے ہوش ہو کر نہ گرا۔ اور (۲) کسی نے اُٹھ کر اُس کا استقبال نہ کیا۔

متکلم چوں کہ پہلے سے ہی دل فگار تھا، اس لیے اس کے دل نے معشوق صد جلوہ کا اثر فوراً قبول کیا۔ لیکن وہ پہلے ہی سے دل فگار کیوں تھا؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ (۱) عشق مجازی کی چوٹ تھی، لہٰذا عشق حقیقی کا رنگ آسانی سے چڑھ سکا۔ (۲) غم دنیا نے دل فگار کر رکھا تھا۔ (۳) معشوق سخن کا زخم خوردہ تھا۔ (۴) قدرت نے ہی مجھے دل دردمند عطا کیا تھا۔

اس مضمون کو میر نے بار بار کہا ہے، لیکن زیر بحث شعر جیسا پیغمبرانہ اور عارفانہ لہجہ اور کیفیت کسی جگہ نہیں۔ بعض شعر اچھے ہیں تو بعض معمولی:

ہشیار تھے سب دام میں آئے نہ ہم آواز تھی رفتگی سی مجھ کو گرفتار ہوا میں (دیوان سوم)

جی کھنچ گیا اسیر قفس کی فغاں کی اور تھی چوٹ اپنے دل کو گرفتار ہم ہوئے (دیوان سوم)

ہم دام تھے سو چھٹ گئے سب دام سے اٹھے تھی دل کو میرے چوٹ گرفتار ہو گیا (دیوان پنجم)

ہم دام بہت وحشی طبیعت تھے اٹھے سب تھی چوٹ جو دل پر سو گرفتار ہوئے ہم (دیوان ششم)

مولانائے روم نے مثنوی (دفتر ششم) میں خوب کہا ہے:

زاں شود آتش رہین سوختہ کوست با آتش زپیش آموختہ

(آگ اس لیے سوختہ (= جلانے والی لکڑی، وغیرہ) کو پسند کرتی ہے کہ سوختہ پہلے ہی آگ پر سدھا ہوا ہوتا ہے۔)

اُوپر نقل کیے ہوئے شعروں میں میر نے پرندوں کو صید کرنے کے حوالے سے مضمون بیان کیا ہے، لیکن ممکن ہے زیر بحث شعر پر مولانا روم کا کچھ پرتو ہو۔ مضمون بہر حال عام ہے، لیکن میر نے اسے غیر معمولی شدت و کیفیت بخش دی ہے۔

(۲۹۰)　　(۹۰۳)

کیا عبث مجنوں پئے محمل ہے میاں　　یہ دوانہ باولا عاقل ہے میاں
مرنے کے پیچھے تو راحت سچ ہے لیک　　بیچ میں یہ واقعہ حائل ہے میاں
رنگ بے رنگی جدا تو ہے ولے　　آب سا ہر رنگ میں شامل ہے میاں
بے تہی دریائے ہستی کی نہ پوچھ　　یاں سے واں تک سو جگہ ساحل ہے میاں
۸۱۵ مستعدوں پر سخن ہے آج کل　　شعر اپنا فن سو کس قابل ہے میاں

بے تہی=چھچھلا پن
مستعد=ہوشیار، کام کرنے پر آمادہ
سخن ہونا=اعتراض کرنا

۲۹۰/۱ بہت برجستہ مطلع ہے۔ الفاظ کی نشست اور عبارت کا اُسلوب ایسے ہیں کہ اگرچہ شعر بہ ظاہر سادہ ہے، لیکن دراصل اس میں کئی معنی ہیں۔ (۱) پہلے مصرعے کا متکلم کہتا ہے کہ میاں یہ مجنوں بھی عجب شخص ہے۔ بے کار ہی لیلیٰ کے محمل کے پیچھے پیچھے دوڑتا رہتا ہے۔ دوسرے مصرعے کا متکلم جواب دیتا ہے کہ نہیں یہ دیوانہ باولا نہیں ہے، عاقل ہے (کیوں کہ اسے معلوم ہے کہ محمل کا تعاقب کرنا ہی اصل وظیفۂ عشق ہے)۔ (۲) کسی نے کہا کہ دیوانہ بہ کار خویش ہشیار ہوتا ہے۔ اس کے جواب میں کہا گیا کہ یہ کہاں کی عاقلی ہے کہ محمل کے پیچھے پیچھے فضول دوڑتے رہیں۔ ایسے دیوانے باولے کو بھلا عاقل کون کہے گا؟ (اس مفہوم کی رو سے دیوانے کے بہ کار خویش ہشیار ہونے والی بات مقدر ہے، مذکور نہیں)۔ (۳) پورے شعر کا متکلم ایک ہی شخص ہے۔ وہ کسی شخص کے جواب میں، یا محض ایک مشاہدے کے طور پر کہتا ہے کہ کیا تم سمجھتے ہو کہ مجنوں محمل کا تعاقب فضول ہی کرتا ہے؟ نہیں، ایسا نہیں ہے، وہ دیوانہ باولا تمھارے لیے ہوگا۔ دراصل وہ عاقل ہے۔ (یعنی دیوانہ بہ کار خویش ہشیار ہوتا ہے۔) (۴) لفظ ''باولا'' اکثر پیار کے لیے بھی بولتے ہیں۔ مثلاً ''عجب باولا ہے، اس کو کتاب کے بغیر کل ہی نہیں پڑتی''۔ اس اعتبار سے دیکھیے تو مصرع ثانی میں ''دوانا'' کے بعد سوالیہ نشان ہے۔ یعنی:

یہ دوانا؟ باولا عاقل ہے میاں

اب مطلب یہ ہوا کہ اس دیوانے کی بات کر رہے ہو؟ یا اس دیوانے کی بات کیا؟ یا اس شخص کو تم دیوانہ سمجھتے ہو، کیا یہ دیوانہ ہے؟ ارے میاں یہ باولا بڑا عاقل ہے۔ یا باولا عاقل ہے، دیوانہ نہیں ہے۔ (۵) اسی طرح مصرع اولیٰ میں بھی ''کیا'' کے بعد علامت استفہام فرض کر کے مصرع یوں پڑھ سکتے ہیں:

کیا؟ عبث مجنوں پئے محمل ہے میاں؟

اب مطلب یہ ہوا کہ تم نے کیا کہا؟ کیا بات تم نے کہی؟ کیا تم سمجھتے ہو کہ مجنوں عبث ہی پئے محمل ہے؟

(۶) ''باولا'' کے بعد بھی استفہام فرض کر کے مصرع یوں پڑھ سکتے ہیں:

یہ دوانہ باولا؟ عاقل ہے میاں

یعنی کیا یہ شخص دوانہ باولا ہے؟ یہ شخص اور دیوانہ باولا؟ ارے میاں یہ تو عاقل ہے۔

بنیادی مضمون ہر اعتبار سے ایک رہتا ہے، لیکن انشائیہ اُسلوب اور صرف ونحو کے امکانات کو بہ روے کار لا کر میر نے معنی کی کئی پرتیں شعر میں ڈال دی ہیں۔ اسے کمالِ سخن کا مکمل نمونہ کہیے یا اُردو زبان کا اعجاز، بات وہی رہتی ہے کہ اس اعجاز کو زندہ کر کے کلام میں رواں دواں کرنا میر ہی جیسے لوگوں کے بس کی بات تھی۔

۲۹۰/۲ مضمون خود نہایت عمدہ ہے کہ موت کے بعد راحت ضرور ہوگی، لیکن موت خود اتنی بڑی مصیبت ہے کہ اس کے خیال سے جی ڈرتا ہے۔ یہ اشارہ بھی ہے کہ موت اتنی بڑی مصیبت ہے کہ اس کے بعد جو راحت ملے گی وہ اس مصیبت کا بدل نہیں ہو سکتی۔ اب اس تازہ مضمون کو مزید تازگی بخشنے کے لیے میر نے مصرع ثانی میں ''واقعہ'' اور ''حائل'' جیسے غیر معمولی الفاظ رکھے ہیں۔ ''واقعہ'' بہ معنی (incident, event) تو ہے ہی لیکن بہ معنی ''خواب'' اور ''موت'' بھی ہے۔ (اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۵۷/۱ اور ۱۱۷/۱۔) اسی طرح ''حائل'' بہ معنی ''سدِّ راہ'' ہے، لیکن جب شعر پڑھا جائے تو ''ہائل'' بہ معنی ''ہول ناک، ڈراونا'' کا بھی اشتباہ ہوتا ہے۔ اور یہ معنی بھی بالکل مناسب ہیں۔ بل کہ اسی لفظ کو لے کر میر نے بعینہٖ یہی مضمون دیوانِ ششم میں لکھا بھی ہے :

سچ ہے راحت تو بعد مرنے کے
پر بڑا واقعہ یہ ہائل ہے

دونوں جگہ شعر کا لہجہ بھی خوب ہے۔ نہ دنیاداری اور دنیا پرستی ہے اور نہ موت سے کوئی خاص شغف۔ موت محض ایک عبوری مرحلہ ہے، اس کے بعد تو راحت ہے ہی، لیکن یہ عبوری مرحلہ ہے بڑا سخت اور جان لیوا۔ متکلم کو موت سے خوف نہیں ہے، دنیا سے محبت بھی نہیں ہے، لیکن اسے موت سے بھی محبت نہیں ہے، بالکل عام انسانی تجربے کا شعر ہے۔ اس طرح کے شعروں میں غالب پیچھے رہ جاتے ہیں، ذوق کا تو پوچھنا ہی کیا ہے، ذوق :

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

ذوق کے یہاں چالاکی (Cleverness) ہے، ذہانت بھی نہیں، اور اس تعقلاتی اور محسوساتی فکر و تردد کا تو ذکر ہی نہیں جو میر کے شعر میں نمایاں ہے۔ غالب کے یہاں ذہانت اور تعقلاتی فکر ہے، لیکن محسوساتی تردد نہیں ہے۔

۲۹۰/۳ بے رنگی کی نیرنگی پر ملاحظہ ہو ۲۳۳/۱۔ صوفیا نے کہا ہے کہ کثرت میں رنگارنگی ہے اور وحدت میں بے رنگی ہے۔ اس کو یوں بھی کہا گیا ہے کہ مقامِ عرفان بے کیف ہے، وہاں سب کیفیات ختم ہو جاتی ہیں، اور صرف وحدت رہ جاتی ہے۔ ٹرمنگھیم (Trimingham) نے تصوف پر اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ جس طرح بعض صوفیا منازلِ سلوک کو مقامات کی اصطلاح میں بیان کرتے ہیں (مقامِ فنا، مقامِ بقا وغیرہ) اور بعض صوفیا ان منازل کو عوالم کی اصطلاح میں بیان کرتے ہیں، (ملکوت، جبروت، ناسوت وغیرہ)، اسی طرح بعض صوفیا ان منازل کو نور کے رنگوں کے استعارے میں بیان کرتے ہیں۔ اور رنگوں کے مدارج و مراتب کے اعتبار سے سب سے اعلا درجہ النور لا لون لہ ہے، یعنی وہ نور جس کا کوئی رنگ نہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ وہی وحدت کی بے رنگی ہے جو کثرت کی رنگارنگی سے آگے جانے پر نظر آتی ہے اور جس کو مولانا روم نے (مثنوی، دفتر اول، حصہ دوم) میں یوں بیان کیا ہے :

از دو صد رنگی بہ بے رنگی رہے ست
رنگ چوں ابراست و بے رنگی مہے ست

ہر چہ اندر ابر ضو بینی و تاب آں ز اختران و ماہ و آفتاب

(دو صد رنگی سے بے رنگی تک راہ نکلتی ہے۔ رنگ مثل ابر ہے اور بے رنگی مثل ماہ۔ تم ابر کے اندر جو کچھ روشنی اور چمک دیکھتے ہوئے، اسے تاروں، چاند اور آفتاب کے باعث سمجھو۔)

یہی بے رنگی طرح طرح کے رنگ بھی پیدا کرتی ہے۔ یعنی بے رنگی نہ ہو (ذاتِ حق کی احدیت نہ ہو) تو رنگا رنگی (عالم ظاہر کی کثرت) بھی نہ ہو۔ مولانائے روم (مثنوی، دفتر ششم) میں کہتے ہیں :

ہست بے رنگی اصول رنگ ہا صلح ہا باشد اصول جنگ ہا

(بے رنگی تمام رنگوں کی اصل اور جڑ ہے۔ جنگ کی جڑ صلح ہوتی ہے۔)

میر اسی مضمون کو بیان کرتے ہیں کہ ذاتِ حق اگرچہ بے رنگ ہے، لیکن جس طرح پانی کا رنگ ہر رنگ میں ہوتا ہے، اُسی طرح اس کا پرتو ہر چیز میں ہے۔ یعنی بہ قول مولانا روم ہست بے رنگی اُصولِ رنگ ہا۔

میر نے اس مضمون کو بہت کھول کر دیوانِ سوم میں یوں لکھا ہے :

وہ حقیقت ایک ہی ساری نہیں ہے سب میں تو آب سا ہر رنگ میں یہ اور کچھ شامل ہے کیا

اس شعر میں استدلالی رنگ ہے، لہٰذا وہ عارفانہ مکاشفاتی کیفیت نہیں جو شعرِ زیرِ بحث میں ہے۔

۲۹۰/۴ دریائے ہستی کے بھیلے پن پر میر نے کئی شعر کہے ہیں۔ مثلاً ملاحظہ ہو ۲۹/۱۔ لیکن اس شعر میں " بے تہی" کا لفظ خاص حُسن کا حامل ہے، کیوں کہ اس کے معنی "بہت زیادہ گہرائی، تھاہ کا ہونا" بھی ہو سکتے ہیں۔ اس اعتبار سے مصرع اولیٰ طنزیہ ہو جاتا ہے کہ دریائے ہستی کی گہرائی اس قدر ہے کہ نہ پوچھو۔ مصرع ثانی میں استعارہ اور پیکر بھی زبردست ہے، کہ ساحل کے پاس ہمیشہ پانی کم ہوتا ہے۔ ساحل سے مراد یہ بھی ہے کہ دریائے ہستی اتنا کم گہرا ہے کہ اس کے وسط میں جگہ جگہ جزیرے اور ٹاپو بن گئے ہیں۔ دونوں صورتوں میں معنی یہ ہیں کہ (۱) دریائے ہستی کوئی قابل قدر شے نہیں، اس کی کچھ وقعت اور عظمت نہیں۔ (۲) دریائے ہستی میں سفر بے کھٹکے، بے روک ٹوک، اور مسلسل نہیں ہوتا۔ جگہ جگہ رکنا پڑتا ہے۔ (یعنی طرح طرح کے علائق ہیں۔) (۳) جو دریا اس قدر بے تہ ہوگا اس سے کوئی قیمتی شے (مثلاً موتی) حاصل نہیں ہو سکتا۔ لہٰذا ہستی بے حاصل ہے۔

قدرت اللہ قدرت نے ساحل کے استعارے کو منزل کا مفہوم دے کر اچھا مضمون بنایا ہے :

بے کراں ہے گرچہ یہ بحرِ جہاں ہے وہی ساحل جہاں ہم تھم رہے

اس مضمون میں درد کے شعر کی بازگشت سنائی دیتی ہے :

عالم ہو قدیم خواہ حادث جس دم نہیں ہم جہاں نہیں ہے

لطف کی بات یہ ہے کہ میر کے یہاں ہستی کی بے وقعتی پر زور ہے۔ قدرت اللہ قدرت نے انسان کے ذاتی پیمانے میں ہستی کو ناپا ہے، کہ ہستی کا کارخانہ تو چلتا ہی رہتا ہے، لیکن انسان جب اس سے الگ ہو جائے تو وہ زندگی کے دردِ سر سے محفوظ ہو کر موت کی منزل میں آسودہ ہو جاتا ہے۔ اور درد، جو صوفی تھے۔ ایسا مضمون بیان کرتے ہیں جو تقریباً مادہ پرستانہ ہے۔

۲۹۰/۵ دیوان اول میں میر نے کہا ہے:

صناع ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

اس کو ڈاکٹر محمد حسن نے اس بات کے "ثبوت" میں پیش کیا ہے کہ میر کی نظر میں شاعری "صنعت و حرفت" قسم کی چیز تھی، اور میر خود کو "اہل حرفہ" میں سے یعنی "پرولتاری" سمجھتے تھے۔ حالاں کہ بات صاف ہے کہ میر اہلِ کمال کی ناقدری کی بات کر رہے ہیں اور شاعری اُن کی نظر میں دست کاری کی قسم کا کام نہیں ہے چناں چہ شعر زیر بحث میں وہ آڈن (Audan) کی طرح یہ کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ شاعری سے کچھ عملی کام نہیں ہوتا، اس سے کوئی دنیاوی نتیجہ نہیں برآمد ہوتا (Makes nothing happen poetry) یہ ایسا فن ہے جو کسی "قابل" نہیں، یعنی اس سے کوئی مادی، عملی کام نہیں لے سکتے۔ اس وقت تو زمانہ یہ ہے کہ جو لوگ کارکردگی میں ماہر ہیں اور عملی کاموں میں ہوشیار ہیں۔ ان پر تو طرح طرح کے طعن و اعتراض ہیں۔ ایسی حالت میں شاعری کو کون پوچھے گا؟

اس میں نکتہ یہ ہے کہ شعر کو حرفت بنانے اور اس سے اپنا کام نکالنے کی کوشش اہل دول کی طرف سے تب بھی ہوتی ہوگی، جیسے آج ہوتی ہے۔ چناں چہ زمانہ حال کا انگریزی شاعر سیمس ہینی (Seamus Heaney) کہتا ہے:

"We live here in critical time ourselves, when the Idea of poetry as an art is in danger of being over shadowed by a quest for poetry as a diagram for political action."

ترجمہ: (خود ہم لوگ ایسے بیڑھ وقتوں میں جی رہے ہیں جب شعر بہ طور فن کا تصور، شعر کی تلاش بہ طور سیاسی عمل کے نقشے کے تصور کے تلے آکر دھندلا جانے کے خطرے سے دوچار ہے۔

ظاہر ہے کہ ایسے کڑے وقت میں ہینی کا بھی وہی جواب ہے جو آڈن کا، اور ہمارے میر کا تھا کہ شعر وہ فن ہے جو کسی کام نہیں آتا۔ یہ محض فن ہے۔ (اسے ادب برائے ادب کا لچر لیبل نہ دینا چاہیے۔ یہ دراصل فن کی فنیت اور فن بہ طور فن کے وجود کا اقرار ہے۔ اس کے بغیر فن وجود میں نہیں آسکتا۔)

چسلاو ملوس (Czeslaw Miloss) نے اپنی نظم (Dedication) (مطبوعہ ۱۹۴۵) میں یہ ضرور کہا تھا کہ:

What is poetry which does not save nations or peoples?

ترجمہ: (بھلا وہ شاعری کوئی شاعری ہے جو قوموں یا لوگوں کی نجات دہندہ نہ ہو؟)

لیکن یہ فن کا اصلاً نو افلاطونی، رومانی نظریہ تھا۔ اور خود ملوس نے بعد کے مضامین میں اس کی وضاحت کردی کہ وہ فن کو "تاریخی قوتوں" کا تابع نہیں مانتا۔ ہم لوگ سمجھتے ہیں کہ فن کی آزادفنیت کا تصور مغرب سے آیا ہے۔ اور "زوال آمادہ" ذہنوں کی پیداوار ہے۔ اسی لیے ہم لوگ مغرب کے ان شعرا اور مفکرین کا حوالہ بڑے جوش و خروش سے لاتے ہیں جن کے یہاں اس نظریے کی تردید آئی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شعریات ہمیشہ سے یہ تسلیم کرتی رہی ہے کہ فن کے اپنے

اُصول و مقاصد ہوتے ہیں، اسے "عملی" مقاصد کا تابع نہ کرنا چاہیے۔

(۲۹۱) (۹۰۷)

کیا کہیں پایا نہیں جاتا ہے کچھ تم کیا ہو میاں — کھو گئے دنیا سے تم ہو اور اب دنیا ہو میاں

دل جہاں کھویا گیا کھویا گیا پھر دیکھیے — کون مرتا ہے جئے ہے کون ناپیدا ہو میاں

دل کو لے کر صاف یوں آنکھیں ملاتا ہے کوئی — تب تلک ہی لطف ہے جب تک کہ کچھ پردہ ہو میاں

۲۹۱/۱ اس شعر میں مایوسی اور بیزاری اس طرح مل جل گئے ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ اس طرح کا شعر مشرقی شاعری میں کم یاب ہے۔ صرف و نحو کے اعتبار سے بھی یہ شعر زبان پر قدرت کا شان دار نمونہ ہے۔ مصرع اولیٰ میں حسب ذیل جملے ہیں۔ (۱) کیا کہیں؟ (۲) پایا نہیں جاتا ہے کچھ۔ (۳) تم کیا ہو میاں۔ مراد یہ ہوئی کہ یہ بات کھلتی ہی نہیں کہ تم کیا ہو، اب ہم کیا کہیں؟ یعنی یہ نہیں معلوم ہو سکا کہ تم وفادار ہو یا بے وفا ہو۔ یہ نہ کھل سکا کہ تم انسان ہو کہ پری ہو۔ یہ سمجھ میں نہ آیا کہ تم ہم سے کیا چاہتے ہو۔ یہ پتہ نہ چل سکا کہ تم دنیا دار ہو یا بے لوث ہو۔ دوسرے مصرعے میں دو جملے ہیں، لیکن دوسرا جملہ خاصا پیچیدہ ہے۔ (۱) کھو گئے دنیا سے۔ (۲) تم ہو اور اب دنیا ہوں میاں۔ یعنی ہم تو دنیا سے کھو گئے (کنارہ کش ہو گئے، ہمیشہ کے لیے چلے گئے، مر گئے۔) (اب تم رہو اور دنیا رہے، ہمیں کیا غرض؟ یا اب تم اپنی دنیا سنبھالو، ہمیں اس سے کیا لینا دینا ہے؟ اس طرح مصرع اولیٰ کے معنی یہ ہوئے کہ ہم نے دنیا کی بہت خاک چھانی کہ تم کو سمجھ لیں، تمھاری حقیقت کو پالیں۔ لیکن کامیابی نہ ہوئی۔ دوسرے مصرعے سے معلوم ہوا کہ کچھ رنجیدگی اور مایوسی تو ہے، لیکن بیزاری اور اکتاہٹ اور عدم دل چسپی بھی ہے۔ دنیا سے ہمیں جو کچھ لگاؤ تھا وہ تمھاری وجہ سے تھا۔ تمھاری حقیقت ہی نہ مل سکی (خود تمھارا ملنا تو دور رہا۔) تو اب ہمیں دنیا سے کیا غرض؟

ایک معنوی پہلو یہ بھی ہے کہ معشوق کو پانے کی فکر اور سعی نہ تھی، معشوق کو سمجھنے کی سعی تھی۔ ممکن ہے اُس کو سمجھنے کے بعد اُس کا حصول نسبتاً آسان، یا ممکن ہو جاتا۔ لیکن شعر کی حد تک جو چیز اہم ہے وہ وصل الی المعشوق نہیں ہے، بل کہ معرفت بالمعشوق ہے۔ دوسری بات یہ کہ پہلے مصرعے میں "پایا نہیں جاتا" کی رعایت سے مصرع ثانی میں "کھو گئے" بہت برجستہ ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔

"دنیا ہو اور تو ہو" محاورہ ہے۔ اس کے معنی پر مفصل بحث کے لیے ملاحظہ ہو ۳۳۵/۲۔ میر نے اس فقرے کو اس طرح بھی استعمال کیا ہے کہ محاوراتی معنی پس پشت پڑ گئے ہیں۔ (مثلاً ۱۵۵/۲۔ شعر زیر بحث میں بھی معنی کی نشست اُسی وقت بہتر معلوم ہوتی ہے جب مصرع ثانی میں "تم ہو اور اب دنیا ہو" کو محاورہ نہ مانا جائے۔

۲۹۱/۲ یہ شعر بہت اچھا نہیں ہے، تین شعروں کی شرط پورا کرنے کے لیے رکھا گیا ہے۔ لیکن مضمون لطف سے خالی بھی نہیں ہے۔ مصرع اولیٰ میں "جہاں" بہ معنی "جب" ہے اور "پھر دیکھیے" کا ربط مصرع ثانی سے ہے، یعنی دل جب کھو گیا تو گیا، پھر دیکھیے کون جیتا ہے، وغیرہ۔ مصرع ثانی کی بندش بہت عمدہ نہیں ہے۔ "جئے ہے" کے پہلے "کون" مقدر چھوڑ دینا اچھا

نہیں معلوم ہوتا۔ یعنی مصرعے کی نثر یوں ہوگی۔ ''کون جیتا ہے، کون جئے ہے، کون ناپیدا ہو میاں''۔ پروفیسر نثار احمد فاروقی فرماتے ہیں کہ دوسرے مصرعے میں ''ناپیدا'' کی جگہ ''تا پیدا'' ہونا چاہیے اور مصرع یوں پڑھا جائے گا

کون جیتا ہے؟ جئے ہے کون؟ تا پیدا ہو یہاں

یعنی جب تک یہ دل دوبارہ پیدا یا ظاہر ہو۔ یہ قرأت دل چسپ ہے لیکن اس کا کوئی ثبوت نہیں۔ جناب شاہ حسین نہری چاہتے ہیں کہ ''ناپیدا ہو میاں'' کے پہلے ''تم'' مقدر فرض کیا جائے۔ لیکن اس میں مشکل یہ ہے کہ ''تم'' کی ضمیر کسی طرف راجع ہونا چاہیے، لیکن یہاں ایسا کوئی امکان نہیں۔

۲۹۱/۳ اس شعر کا مضمون دل چسپ اور نیا ہے۔ یہ بات تو اب تک ظاہر ہو چکی ہوگی کہ کلاسیکی غزل گویوں، خاص کر اٹھارھویں صدی کے غزل گویوں کے یہاں معشوق کبھی کبھی معاملات عشق میں نہ صرف برابر کا شریک ہوتا ہے، بل کہ بعض دفعہ تو پہلا اقدام بھی اسی کا ہوتا ہے۔ یا پھر وہ عاشق کے عندیے کو بجھتا ہے اور اس کی ہمت افزائی بھی کرتا ہے۔ چناں چہ شاہ حاتم کا نہایت خوب صورت شعر ہے:

جس وقت تو نے ہاتھ لگایا تھا ہاتھ کو   اس وقت دل مرا ترے پنجے کے بیچ تھا

ان لوگوں کے یہاں معشوق نہ تو محض زن بازاری ہے، نہ محض پردے کی بو بو، اور نہ محض کوئی مثالی غیر انسانی خیالی ہستی جو حسن، شقی القلبی، اور وعدہ فراموشی میں بے مثال ہے۔ غزل کی شاعری بڑی حد تک نارسائی کی شاعری ضرور ہے، لیکن صرف نارسائی کی شاعری نہیں ہے۔ اس میں اور مضامین بھی ممکن ہیں۔

زیر بحث شعر میں میر کا معشوق عجب دل چسپ رنگ میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ دل لے کر بھی وہ عاشق سے شرماتا نہیں، یا عاشق سے آنکھیں نہیں چراتا۔ متکلم شکایت، یا تھوڑے سے تردد اور اضطراب کے لہجے میں کہتا ہے کہ ایسا تو کوئی نہیں کرتا۔ عشق کا لطف تو اُسی وقت ہے جب کچھ تکلف ہو، کچھ پردہ ہو۔ تم اس قدر بے باک کیوں ہو رہے ہو؟

اس صورت حال، اور عاشق کی شکایت وتردد کے پیچھے جو تصورات ہیں، ان کی مختصر تفصیل یوں ہے:

(۱) معشوق اگر دل لے کر ڈھٹائی سے آنکھیں ملا رہا ہے تو گویا اُس کے دل میں چور نہیں ہے، یعنی عاشق کے لیے اُس کے دل میں کوئی گوشہ نہیں۔ بس دل لے لیا اور عاشق کی چھٹی کر دی۔ اگر معشوق کو بھی کچھ لگاؤ ہوتا تو وہ اتنا ڈھیٹ نہ ہوتا۔

(۲) معشوق کو خبر ہی نہیں کہ اُس نے دل لے لیا ہے۔ یعنی وہ اس قدر بے پروا اور عاشقوں کے احوال سے اس درجہ بے فکر ہے کہ اُس کو معلوم ہی نہیں کہ کس کس کا دل اُڑا چکا ہوں۔

(۳) معشوق کے بھی دل میں عاشق کے لیے جگہ ہے۔ لیکن عاشق کو یہ بات پسند نہیں کہ بے تکلف آنکھ ملا کر معشوق اس بات کا اشارہ کر دے کہ ہم جانتے ہیں تم کیا چاہتے ہو۔ یہ بے تکلفی یا بے شرمی عشق کا لطف زائل کر دیتی ہے۔ عشق کا لطف اس بات میں ہے کہ دونوں طرف ہلکا سا حجاب ہو، کچھ شرمیلا پن ہو، پھر آہستہ آہستہ پردے ایک ایک کر کے اُٹھیں۔

(۴) یہ بات معشوقانہ آداب کے منافی ہے کہ جس کا دل لے لیں اُس سے بے تکلف بھی ہو جائیں، گویا کوئی بات

ہی نہیں ہوئی۔

اٹھارھویں صدی کے لوگوں میں آداب عاشق کا تو بہت لحاظ تھا ہی (خود میر کے کئی عمدہ ترین شعر اس مضمون پر ہیں۔ (مثلاً ۹۹/۱ اور ۲۰۲/۳) آداب معشوق کا بھی تصور ان لوگوں میں تھا، اور یہ شعر آداب معشوق کے عالم سے ہو سکتا ہے۔

آداب معشوق پر شاہ مبارک آبرو نے کوئی ڈھائی سو شعر کی مثنوی لکھی ہے۔ اس کا تعارف چودھری محمد نعیم نے اپنے ایک انگریزی مضمون میں درج کیا ہے۔ اس مثنوی میں جہاں بناؤ سنگھار اور سج دھج کے بارے میں ہدایات ہیں، وہاں طور طریقے، آداب مجلسی، اور معشوق کا ذاتی کردار کیسا ہو، اس باب میں بھی پند و نصائح ہیں۔ بعض بعض شعر حسب ذیل ہیں، ان سے میر کے شعر زیر بحث پر روشنی پڑتی ہے:

شوخ کو عاشق نپٹ کرتا ہے پیار / مخص بے تمکین ہو ہے بے وقار

گاہ کر لطف نہانی گہ عیاں / گہیں تغافل کر گہیں ہو مہرباں

گہیں = کہیں

کیا مضائقہ اس سے ملیے ذوق سے / آشنا ہووے جو اپنے شوق سے

مضاقہ = مضائقہ

بوالہوس ناپاک دل گندہ نہ ہو / پر خبر رکھنا کوئی خندہ نہ ہو

بات کہنا اس ستی بے جا نہ ہو / کوئی پاجی یا کوئی لچا نہ ہو

وہ نہیں معشوق جو ہو بدمعاش / حسن ہی ہے میرزائی کر تلاش

اہل مجلس میں تری ذلت نہ ہو / اس طرح سے مل کہ بے عزت نہ ہو

آدمی اس طرح ہوتا ہے خراب / غیر صحبت مل کے تو مت پی شراب
سادہ رو جب مست اور سرشار ہو / بے تکلف ہر کسی سے یار ہو
تب تو نیں رہتی ہے معشوقی کی شان / اس سے سارا شہر ہو ہے بدگمان

یہ مثنوی ''دیوان آبرو'' مرتبہ: ڈاکٹر محمد حسن میں شامل ہے۔ میں نے اشعار وہیں سے لیے ہیں، لیکن ڈاکٹر صاحب موصوف کا متن جگہ جگہ غلط ہے۔ میں نے حتی الامکان تصحیح کردی ہے۔ اس مثنوی میں عشق و عاشقی کی تہذیب پر جو اشارے ملتے ہیں ان کی روشنی میں کلاسیکی غزل کے بہت سے مضامین کو سمجھنا آسان ہو جاتا ہے یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ یونانیوں کے یہاں امردوں اور ان سے دل چسپی لینے والے لوگوں کے جو آداب مقرر تھے، وہ آبرو کے بیان کردہ آداب سے بہت مماثلت رکھتے ہیں۔

دیوانِ سوم

ردیف ن

(۲۹۲)

(۱۱۷۴)

ٹھنڈی سانسیں بھریں ہیں جلتے ہیں کیا تاب میں ہیں — دل کے پہلو سے ہم آتش میں ہیں اور آب میں ہیں

۸۲۰ ساتھ اپنے نہیں اسباب مساعد مطلق — ہم بھی کہنے کے تئیں عالم اسباب میں ہیں

ہے فروغ مہ تاباں سے فراغ کلی — دل جلے پرتو رخ سے ترے مہتاب میں ہیں

ہم بھی اس شہر میں ان لوگوں سے ہیں خانہ خراب — میر گھر بار جنھوں کے رہ سیلاب میں ہیں

۲۹۲/۱ زمین نہایت عمدہ ہے، لیکن مطلع میں ''آب'' اور ''تاب'' کی رعایت کے علاوہ کوئی خوبی نہیں۔

۲۹۲/۲ اس شعر میں ''اسباب'' کا لفظ خوب استعمال ہوا ہے۔ اللہ کی صفت یہ ہے کہ اسے کسی کام کرنے کی خاطر اسباب درکار نہیں۔ اس کے برخلاف انسان کوئی کام اسی وقت کر سکتا ہے جب اس کے لیے کوئی سبب، کوئی وسیلہ ہو، اسی لیے دنیا کو ''عالمِ اسباب'' اور اللہ تعالیٰ کو ''مسبب الاسباب'' (اسباب کا سبب پیدا کرنے والا) کہتے ہیں۔ لیکن ''اسباب'' کے ایک معنی ''گھر کا سامان، اشیا وغیرہ'' بھی ہیں۔ اسی لیے اردو میں ''مال و اسباب'' کا روزمرہ مستعمل ہے۔ یہ معنی فارسی میں بھی ہیں۔

میر نے ''اسباب'' کے دونوں معنی مدِ نظر رکھتے ہوئے شعر میں عمدہ طنزیہ تناؤ پیدا کیا ہے۔ یوں تو ہم ''عالم اسباب'' میں ہیں (یعنی اس دنیا میں جو اسباب پر قائم ہے) یا ہم ایسے عالم میں ہیں جہاں ہر طرف مال و اسباب اور سامان ہے۔ لیکن کارکنان قضا و قدر کی تنگ چشمی یا ان کا عدم التفات ہے کہ ہمارے کاموں کے لیے مساعد اسباب کوئی نہیں۔ یعنی کوئی ایسی بات نہیں ظہور میں آتی جو ہمارے کام نکلنے کا سبب بن سکے۔ اپنے ساتھ کوئی مساعد (یعنی موافق) سبب نہیں، سے مراد یہ بھی نکل سکتی ہے کہ وہ چیزیں جو ہمارے وجود میں آنے کا سبب بنیں وہ ناموافق، بل کہ مخالف ہیں، لہٰذا ہماری بنائے ہستی ہی سست اور ناموافق ہے۔

اس مضمون کو میر نے اخیر عمر میں بھی کہا ہے:

کوئی سبب ایسا ہو یا رب جس سے عزت رہ جاوے — عالم میں اسباب کے ہیں پر پاس اپنے اسباب نہیں (دیوانِ پنجم)

''عزت رہ جانے'' کا مضمون خوب ہے۔ دیوانِ ششم کے اس شعر میں مسبب الاسباب کا مضمون داخل کیا ہے، لیکن اتنی خوبی اور صفائی نہیں آئی جتنی زیر بحث شعر میں اور دیوانِ ششم کے شعر میں ہے:

چاہتا ہے جب مسبب آپھی ہوتا ہے سبب — دخل اس عالم میں کیا ہے عالم اسباب کو

۲۹۲/۳ "فروغ" بہ معنی "چمک" اور "فراغ" بہ معنی "خالی ہونا"، لہٰذا "ضرورت کا نہ ہونا" میں صنعت شبہ اشتقاق خوب آئی ہے۔ مضمون معمولی ہے، لیکن دل جلوں کا ذکر کر کے بات نبھالی ہے، یعنی ان لوگوں کے لیے جو دل جلے اور شکستہ خاطر ہیں، رخ معشوق کا پرتو چاندنی کا کام کرتا ہے۔ چاندنی چوں کہ ٹھنڈی ہوتی ہے، اور جتنی ہی روشن ہو اُتنی ہی زیادہ ٹھنڈی معلوم ہوتی ہے، لہٰذا اس کے اعتبار سے "دل جلوں" عمدہ ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ٹھنڈک کا احساس تابع ہے اس بات کا کہ خود محسوس کرنے والے کا درجۂ حرارت کتنا ہے۔ اگر کسی شخص کو بخار ہو تو اُسے نیم گرم پانی بھی ٹھنڈا معلوم ہوگا۔ لہٰذا جو لوگ دل جلے ہیں اُن کو چاندنی زیادہ ٹھنڈی معلوم ہی ہوگی۔

رخ محبوب اور ماہ تاباں میں مناسبت ظاہر ہے۔

۲۹۲/۴ عام مضمون تو یہ ہے کہ بربادی، سیلاب زدگی، خانہ خرابی، اچھی چیزیں ہیں۔ کیوں کہ (۱) یہ علائق دنیا کو ترک کرنے کا امکان پیدا کرتی ہیں۔ (۲) عشق کی صفت بربادی ہے۔ عشق جتنا سچا ہوگا، بربادی اُتنی ہی زیادہ ہوگی۔ یا (۳) انسان جتنا برباد ہوگا، اُتنا ہی عشق میں محکم ہوگا۔ (۴) تباہی اور فنا اور اصل روحانی ترقی کے مدارج ہیں۔ (۵) عاشق اپنی وحشت اور کثرت گریہ کے ذریعہ خود کو تباہ کرتا ہے اور دنیا کو بھی برباد کرتا ہے۔ سعدی نے سیل فنا کے حوالے سے اس مضمون کو خوب بیان کیا ہے:

سعدیا گر بکند سیل فنا خانۂ عمر دل قوی دار کہ بنیاد بقا محکم ازوست

(اے سعدی اگر سیل فنا، خانۂ عمر کو جڑ سے اُکھاڑ دے تو دل کو مضبوط رکھو، کیوں کہ بقا کی بنیاد اسی سے مستحکم ہوتی ہے۔)

نوجوان غالب نے اسے اپنے مخصوص طنطنے اور شوکت کے ساتھ لکھا ہے:

جس جا کہ پائے سیل بلا درمیاں نہیں دیوانگاں کو واں ہوس خانماں نہیں

میر نے عام مضمون کو ترک کر کے عجب پُر اسرار اور ٹھنڈے لہجے کا شعر کہا ہے۔ مصرع اولیٰ میں "سے" کے دو معنی ہیں۔ (۱) مانند (۲) وجہ سے۔ پہلے معنی کی رو سے مفہوم یہ ہوا کہ ہم بھی اُن لوگوں کی طرح خانہ خراب ہیں، جن کے گھر بار اس شہر کے اندر سیلاب کی زد میں ہیں۔ دوسرے معنی کی رو سے مفہوم ہوا کہ اُن لوگوں کی وجہ سے ہمیں بھی یہ عالم دیکھنا پڑ رہا ہے۔ یعنی کچھ لوگ ایسے ہیں جن کا گھر سیلاب کی راہ میں ہے۔ لہٰذا جب وہ سیلاب کی راہ ٹھہرے تو سیلاب وہاں سے گاہ بہ گاہ گذرے گا ہی۔ اب جب سیلاب ان لوگوں کے گھر سے گذرے گا تو ہم لوگوں کے گھر تک بھی آئے گا۔ کیوں کہ ہمارا گھر بھی اسی شہر میں ہے۔

مصرع ثانی میں کس غضب کا پیکر رکھا ہے، سیلاب گویا کوئی جان دار شے ہے اور اس کے آنے جانے کے کچھ راستے ہیں۔ جیسے کوئی کہے کہ یہ گاؤں شیر کے راستے میں ہے۔ یعنی شیر جس علاقے میں گھومتا پھرتا ہے اُس میں یہ گاؤں بھی ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ ان لوگوں کے گھر نشیب کے علاقے میں ہیں، کہ جب طغیانی ہوتی ہے تو ان گھروں میں پانی ضرور آجاتا ہے۔ تیسرا مفہوم یہ ہے کہ سیلاب اگرچہ ابھی آیا نہیں ہے، لیکن آرہا ہے۔ دور ہے، لیکن دکھائی دے رہا ہے۔ یا

خبر آرہی ہے کہ سیلاب آنے والا ہے۔ اور سیلاب جس طرف سے گذرے گا اُس طرف یہ گھر بھی ہیں۔ ہر صورت تردد اور دہشت سے بھری ہوئی ہے، کہ وہ لوگ جن کا ذکر ہے۔ بہ ہر حال غیر محفوظ اور خطرے کی زد میں ہیں۔

اب سوال اُٹھتا ہے کہ رہ سیلاب میں ہونا کس چیز یا بات کا استعارہ ہے؟ شعر کا کمال یہ ہے کہ کافکا (Kafka) کے افسانوں کی طرح انتہائی توجہ انگیز اور تردد آمیز بات کہہ دی، اور وہ بات قابلِ یقین بھی ہے، لیکن یہ نہیں کھلتا کہ اس کا مطلب کیا ہے؟ اس طرح تعبیر وتشریح کے کثیر امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ مثلاً (۱) وہ لوگ عاشق ہیں اور سیلاب دراصل عشق کی تباہی کا استعارہ ہے۔ (۲) ان لوگوں پر آفات ارضی وسماوی نازل ہوتی رہتی ہیں۔ وہ بے گناہ ہوں یا پُر تقصیر، لیکن رہتے ہمیشہ سزا اور عقوبت کی حد میں ہیں۔ (۳) وہ لوگ شہر کی سرحد پر رہتے ہیں اور غنیم کا پہلا حملہ ان ہی پر ہوتا ہے۔ (۴) وہ لوگ مادی اور روحانی دونوں طرح، یا مادی طرح، یا روحانی طرح، تباہ حال ہیں، وغیرہ۔

''گھر بار'' کا فقرہ بھی خوب ہے۔ عام طور پر یہ محض ''گھر'' کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ لیکن چوں کہ ''بار'' بہ معنی ''سامان'' ہے، اس لیے اس فقرے میں گھر کے علاوہ ساز وسامان بھی سیلاب کی زد میں ہونے کا اشارہ ہے۔ سیلاب آتا ہے تو لوگ حتی الامکان اپنے اپنے سامان لے کر گھر سے بھاگ نکلتے ہیں۔ لیکن یہاں جن لوگوں کا تذکرہ ہے اُن کے گھر اور اثاث البیت دونوں ہی سیلاب کے خطرِ عظیم میں ہیں۔ ''سیلاب'' کی مناسبت سے ''خانہ خراب'' بھی خوب ہے۔ کیوں کہ سیلاب کی لائی ہوئی تباہی کو بھی خرابی اور ویرانی سے تعبیر کرتے ہیں۔

لفظ ''سے'' کو ''مانند'' کے معنی میں پڑھنے سے ایک عمدہ مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ ہم اگرچہ شہر میں رہتے ہیں لیکن ہماری خانہ خرابی اُن لوگوں کی طرح کی ہے جن کے گھر بار رہ سیلاب میں ہوتے ہیں، یا ہیں۔ یہاں بھی یہ نکتہ موجود ہے کہ جب سیلاب آنے کو ہوتا ہے تو لوگ گھر چھوڑ کر بھاگ نکلتے ہیں، یعنی خانہ خراب ہو جاتے ہیں۔ گھر تو خراب ہوتا ہی ہے۔ خود مکین بھی گھر سے بے گھر ہو جاتے ہیں۔

مکمل اور بھر پور شعر ہے۔ لطف مزید یہ ہے کہ ایسے مضمون کو بھی بیان کرتے وقت لہجے میں کسی قسم کی خود ترحمی نہیں، جذباتی تلاطم، آہ و نالہ نہیں، بالکل ٹھنڈا اور خشک (matter of fact) لہجہ ہے۔

''رہ سیلاب'' کا پیکر دیوانِ دوم میں بھی استعمال کیا ہے۔ پیکر کی وجہ سے شعر بن گیا ہے، ورنہ مضمون میں کوئی خاص بات نہیں:

ہوا خانہ خراب آنکھوں کا اشکوں سے تو بر جا ہے رہ سیلاب میں کوئی بھی گھر بنیاد کرتا ہے

اس پیکر کو قائم کے یہاں دیکھیے:

جو خرابے کے مزوں سے یاں ہوے ہیں آشنا گھر نہیں کرتے بنا غیر از رہ سیلاب میں

قائم نے ان مضامین سے ایک مضمون بھی بہت خوب پیدا کیا ہے۔ طنز کا پہلو نہایت لطیف ہے:

شارع سیل بلا ہم کو بتا دے اے چرخ جی میں ہے ہم بھی کوئی گھر کہیں تعمیر کریں

(۲۹۳)

(۱۱۷۶)

رو چکا خون جگر سب اب جگر میں خوں کہاں
غم سے پانی ہو کے کب کا یہ گیا میں ہوں کہاں

۸۲۵ دست و دامن جیب و آغوش اپنے اس لائق نہ تھے
پھول میں اس باغ خوبی سے جولوں تو لوں کہاں

سیر کی رنگیں بیاض باغ کی ہم نے بہت
سرو کا مصرع کہاں وہ قامت موزوں کہاں

کوچہ ہر یک جاے دل کش عالم خاکی میں ہے
پر کہیں لگتا نہیں جی ہاے میں دل دوں کہاں

ایک دم سے قیس کے جنگل بھرا رہتا تھا کیا
اب گئے پر اس کے ویسی رونق ہاموں کہاں

ہاؤ کے گھوڑے پہ تھے اس باغ کے ساکن سوار
اب کہاں فرہاد و شیریں خسرو گلگوں کہاں

۲۹۳/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ مجموعی حیثیت سے اس غزل کا آہنگ غزل نمبر ۱۱۰ کی طرح کا ہے۔ دونوں میں یہ مشابہت بھی ہے کہ اشعار بے حد رواں ہیں، اس لیے وہ شعر بھی متوجہ کرتے ہیں جن میں معنی یا مضمون کے لحاظ سے کوئی خاص بات نہیں۔ تیسری مشابہت یہ ہے کہ بعض اشعار بہ ظاہر سادہ اور یک رنگ ہیں، لیکن دراصل ان میں معنی کی کثرت ہے۔

اس غزل کے دوسرے، تیسرے اور پانچویں شعر پر شعر شور انگیز (جلد اول) کلاسیکی اُردو غزل کی شعریات اور میر تقی میرؔ صفحہ نمبر ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷ پر مفصل بحث ہے، اس لیے تکرار کو نامناسب جان کر یہاں ان پر بحث نہیں درج کی جا رہی ہے۔

۲۹۳/۴ اس شعر کا مضمون بہت تازہ ہے۔ بنیادی طور پر اس کو انقطاع (alienation) کا شعر کہہ سکتے ہیں۔ دنیا کی خوب صورتی کا احساس ہے، لیکن پھر بھی اس میں دل نہیں لگتا۔ یہ کیفیت اُکتاہٹ (ennui) کی نہیں ہے، اور نہ بے اصلی (anomie) کی ہے۔ متکلم چاہتا بھی ہے کہ دنیا سے دل لگائے، لیکن طبیعت قبول نہیں کرتی۔ وہ منزل بھی کس قدر رُوح فرسا ہوگی جب کسی چیز کی قدر و قیمت کا احساس ہو، لیکن پھر بھی اُس کی طرف دل مائل نہ ہو، اس سے دل چسپی نہ ہو۔ "ہاے میں دل دوں کہاں" میں تمنا کی بھی کیفیت ہے، کہ کاش ایسا ممکن ہو جاتا، متکلم کی شخصیت میں عجب طرح کی پیچیدگی ہے۔ وہ غزل کا عام عاشق تو نہیں ہو سکتا۔ لیکن روز مرہ کی دنیا میں بھی ایسے لوگ نہیں نظر آتے۔

یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ ذہن کی یہ کیفیت کیوں ہے؟ اس ابہام نے دل چسپ تناؤ پیدا کر دیا ہے، کیوں کہ بہت سے امکانات ہیں، لیکن کوئی امکان پوری طرح مطمئن نہیں کرتا۔ ممکن ہے تمام امکانات بہ یک وقت موجود ہوں۔ یہی وجہ شعر کے تناؤ اور متکلم کی شخصیت میں پیچیدگی کا باعث ہے۔ ایک ہلکا سا اشارہ "عالم خاکی" کے فقرے میں ضرور رکھ دیا ہے، لیکن وہ خود امکانات سے پُر ہے۔ (۱) متکلم اس عالم خاکی کا باشندہ نہیں، کسی اور عالم (مثلاً عالم نوری) سے یہاں آنکلا ہے۔ (۲) متکلم عالم خاکی کو بے اصل جانتا ہے۔ اس لیے اس کی طرف مائل نہیں ہوتا۔ (۳) متکلم کسی اور شے یا کسی اور شخص کی تلاش میں ہے۔ (۴) ایک عام امکان یہ ہے کہ متکلم کسی پُر اسرار قوت کا پابند یا کسی طلسم میں گرفتار ہے اور کوچہ کوچہ پھرتے رہنا ہی اُس کی تقدیر ہے۔ ان سب توجیہات کے باوجود بات پوری طرح کھلتی نہیں۔ شعر کی کیفیت اس کے

معنی پر حاوی ہے۔ ہاں ایک کم تر درجے کا مفہوم یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم ہجراں زدہ عاشق ہے، اور معشوق کے بغیر اُس کا جی کہیں نہیں لگتا۔ دیوانِ پنجم:

کسو سے دل نہیں ملتا ہے یارب ہوا تھا کس گھڑی ان سے جدا میں

لیکن یہ مفہوم زیرِ بحث شعر کے تمام الفاظ کی مکمل توجیہہ نہیں کرتا۔ "جی لگنا" کے ایک معنی "عاشق ہونا" بھی ہیں۔ اس اعتبار سے ایک مفہوم یہ ہوا کہ متکلم عقلی طور پر یہ تو چاہتا ہے کہ کسی پر عاشق ہو، لیکن اُس کی یہ تمنا پوری نہیں ہوتی۔ یہ بھی عجب ذہنی کیفیت ہے کہ ذہن تو تیار ہے، لیکن دل تیار نہیں۔ ایسی صورت عام طور پر ایسے کاموں میں پیش آتی ہے جو تہذیبی یا مذہبی طور پر غلط ہوں، لیکن عقلی اعتبار سے بہ ظاہر ان میں کوئی قباحت نہ ہو۔ ایسا اکثر ہوتا ہے کہ ہم ذہنی طور یا منطقی اعتبار سے کسی چیز کو غلط نہیں سمجھتے، لیکن مخالف تہذیبی یا مذہبی رویے کے باعث دل اس کام پر آمادہ نہیں ہوتا، یہاں اس صورتِ حال کو دل لگانے کے عمل پر جاری کیا گیا ہے جو نئی بات ہے۔

"دل کش" کی رعایت سے "لگتا نہیں جی" اور "دل دوں کہاں" کا تضاد بھی خوب ہے۔ "کوچہ"، "جائے دل کش" اور "عالم" میں مراعات النظیر بھی عمدہ ہے۔

۲۹۳/۵ اس مضمون پر راجہ رام نرائن موزوں کا شہرۂ آفاق شعر ہے:

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی دوانا مر گیا آخر تو ویرانے پہ کیا گذری

شعر میں کیفیت اور مضمون دونوں رتبہ اعلا پر پہنچے ہوئے ہیں۔ اگر میر اور غالب کے شعر نگاہ میں نہ ہوں تو یہی خیال ہوتا ہے کہ کہنے والے نے چھوڑا ہی کیا ہے، جو کوئی اب کہے گا۔ غالب:

ہر یک مکان کو ہے مکیں سے شرف اسد مجنوں جو مر گیا ہے تو جنگل اُداس ہے

یہ غالب ہی تھے جو رام نرائن موزوں اور میر کے اشعار کے آگے ایسا شعر کہہ سکے۔ خود میر کے شعر میں کئی وجوہ بلاغت ہیں۔ (۱) یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ مجنوں مر گیا ہے۔ "اب گئے پر اس کے" میں دونوں امکانات ہیں، کہ مجنوں کہیں چلا گیا ہے، یا مر گیا ہے۔ (۲) جنگل خود ہی بہت گھنی، بھری ہوئی جگہ ہوتا ہے۔ درخت، جھاڑیاں، چرند، پرند۔ لیکن مجنوں کی آہ و زاری (یا شاید اُس کی خاموشی اور دل دوز سکوت) وہ کیفیت رکھتی تھی کہ معلوم ہوتا تھا کہ جنگل بھرا ہوا ہے۔ (۳) یا شاید بات یہ تھی کہ مجنوں ایک پل کہیں ٹھہرتا نہ تھا۔ ابھی یہاں ہے تو ابھی وہاں۔ لہٰذا جنگل اس کی وجہ سے بھرا ہوا لگتا تھا۔ (۴) یوں کہیے کہ مجنوں سارے جنگل میں بھر گیا تھا۔ (۵) "رونق" بہ معنی "چہل پہل" بھی ہے۔ اور بہ معنی "زینت" بھی۔ (۶) "ویسی" میں یہ کنایہ ہے کہ رونق تو اب بھی ہے، لیکن وہ بات نہیں۔

۲۹۳/۶ ملاحظہ ہو صفحہ نمبر ۲۱۷۔ شعر شور انگیز (جلد اول) کلاسیکی اُردو غزل کی شعریات اور میر تقی میر۔

(۲۹۴) (۱۱۷۷)

عشق نے خوار و ذلیل کیا ہم سر کو بکھیرے پھرتے ہیں سوز و درد و داغ و الم سب جی کو گھیرے پھرتے ہیں

۸۳۰ بے خود اس کی زلف و رخ کے کاہے کو آپ میں پھر آئے
ہم کہتے ہیں تسلی دل کو سانجھ سویرے پھرتے ہیں

نقش کسو کا درون سینہ گرم طلب ہیں ویسے رنگ
جیسی خیالی پاس لیے تصویر چتیرے پھرتے ہیں چتیرا مصور

پائے نگار آلودہ کہیں سانجھ کو میر نے دیکھے تھے
صبح تک اب بھی آنکھوں میں اس کی پاؤں تیرے پھرتے ہیں

۲۹۴/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ''سر کو بکھیرنا'' (بہ معنی ''بالوں کو بکھیرنا'') محاورہ بہت تازہ ہے۔ اکثر لغات اس سے خالی ملے۔ ''فرہنگ آصفیہ'' میں ضرور درج ہے۔ پھر ''بکھیرنا'' کی مناسبت سے مصرع ثانی میں ''گھیرے پھرنا'' بھی دل چسپ ہے۔

۲۹۴/۲ ردیف خوب استعمال ہوئی ہے۔ یہاں معنی ہیں۔ ''واپس آنا''۔ ''زلف و رخ'' کی مناسبت سے ''سانجھ سویرے'' عمدہ ہے۔ معنوی لحاظ سے بھی یہ بہت خوب ہے۔ مراد یہ ہے کہ ہم دل کو تسلی دیتے ہیں کہ آج نہیں واپس آئے تو کل آجائیں گے، صبح نہ آئے تو شام کو آہی جائیں گے، وغیرہ۔ ردیف میں ''پھرنا'' بہ معنی ''گھومنا'' یعنی (to revolve) بھی ہو سکتا ہے۔ اب مفہوم یہ ہوا کہ ہم اپنے دل کو تسلی دیتے ہیں کہ دن رات گردش میں ہیں، کوئی شے یکساں حال پر نہیں رہتی۔ جو لوگ اُس کی زلف و رخ کے رفتہ ہیں، وہ بھی کبھی نہ کبھی ہوش میں آہی جائیں گے۔

یہ ابہام بھی خوب ہے کہ رنگینی زلف و رخ کو دیکھ کر، یا زلف کی خوش بو سونگھ کر اور چہرے کی چمک سے چکا چوندھ ہو کر ہوئی ہے، یا ان چیزوں کی یاد کا استغراق ہے، یا ان کے ہجر کی شدت نے بے خود کر دیا ہے۔ مصرع اولیٰ کا انشائیہ اُسلوب حسب معمول برجستگی میں معاون ہے۔ مصرع اولیٰ میں بھی ''پھر آئے'' کے دو معنی ممکن ہیں۔ (۱) دوبارہ آئے اور (۲) واپس آئے۔ متکلم کی شخصیت کو مبہم رکھ کر مزید لطف پیدا کیا ہے۔ (۱) متکلم خود شاعر ہے۔ (۲) کوئی پاس پڑوس کا محلے والا ہے۔ (۳) کوئی دوست ہے جو تردد اور تشویش کے لہجے میں کہہ رہا ہے۔ (۴) کئی لوگ آپس میں بے خود ان زلف و رخ کے بارے میں بات کر رہے ہیں۔

۲۹۴/۳ بالکل نیا شعر ہے، اور ترتیب الفاظ نے عجب ابہام پیدا کر دیا ہے۔ مصرع اولیٰ کو کئی طرح پڑھ سکتے ہیں:

(۱) نقش کسو کا درون سینہ گرم، طلب ہیں ویسے رنگ

(۲) نقش کسو کا درون سینہ، گرم طلب ہیں ویسے رنگ

(۳) نقش کسو کا درون سینہ، گرم طلب ہیں ویسے رنگ

اس مصرع کے الفاظ بھی ایسے ہیں کہ لچک دار بحر کا فائدہ اُٹھاتے ہوئے تقطیع دو طرح ممکن ہے:

فعل فعولن فعول فعلن فعل فعولن فعلن فع
فعل فعول فعولن فعلن فعل فعولن فعلن فع

اب معنی پر غور کیجیے۔ (۱) پہلی قرأت کے اعتبار سے معنی ہوئے کہ کسی کا نقش ہمارے سینے کے اندر گرم ہے۔ ہمیں ویسے رنگ طلب ہیں (درکار ہیں) جیسے مصوروں کی خیالی تصویروں میں ہوتے ہیں۔ کیوں کہ اس نقش کو کاغذ پر اُتارنے کے لیے ویسے ہی رنگ کام دے سکتے ہیں۔ (۲) ''گرم'' کو ''رنگ'' کی صفت قرار دیں تو دوسری قرأت کی رو سے ایک معنی یہ ہوئے کہ ہمیں ویسے گرم رنگ درکار ہیں جیسے کہ خیالی تصویروں میں ہوتے ہیں۔ (۳) ''گرم'' کے ایک معنی

"جلد" بھی ہیں۔ اگر یہ معنی لیے جائیں تو دوسری قرأت کے معنی یہ ہوے کہ ہمیں ویسے رنگ جلد درکار ہیں جیسے کہ خیالی تصویروں میں ہوتے ہیں۔ (۴) تیسری قرأت کی رو سے "ہیں" کے معنی "ہم ہیں" لیے جائیں اور "رنگ" کے معنی "طرز روش" لیے جائیں تو مفہوم ہوگا کہ ہم اُس طرح کی تصویر کے گرم طلب (مصروف طلب) ہیں، جیسی مصوروں کے پاس ہوتی ہے، (۵) اگر "رنگ" کو فاعل فرض کریں تو مراد یہ ہوگی کہ ویسے رنگ گرم طلب ہیں جیسے کہ خیالی تصویروں میں ہوتے ہیں۔ یعنی رنگ خود طلب کر رہے ہیں کہ ہمیں استعمال کرو، تصویر میں لگاؤ۔

کسی کا نقش درونِ سینہ گرم ہونا مضمون اور پیکر و معنی کے لحاظ سے سب سے بہتر قرأت ہے۔ (۱) معشوق کے چہرے کو سورج یا اور دوسری روشن چیزوں سے تشبیہ دیتے ہیں، اس لیے اُس کا نقش بھی گرم ہوگا۔ (۲) معشوق کا نقش دل کو بے چین کرتا ہے، اس میں سوزش پیدا کرتا ہے، اس لیے بھی اسے گرم کہہ سکتے ہیں۔ (۳) معشوق کے چہرے کی سرخی کے لیے گرمی استعارہ ہے۔ (۴) معشوق کے نقش کا دل میں آنا دل کی دھڑکن اور حرکت میں اضافہ کرتا ہے، اس لیے اسے گرم کہا جا سکتا ہے۔ (۵) معشوق کا نقش دل میں مثلِ داغ کے ہے۔ داغ روشن، لہٰذا گرم ہوتا ہے۔ (۶) معشوق کا نقش دل کی زندگی کا باعث ہے۔ گرمی استعارہ ہے زندگی کا۔ (۷) معشوق کا نقش دل سے باہر آنے کے لیے بے چین ہے۔ اس لیے اسے گرم کہا ہے۔

جس طرح بھی دیکھیے نقش کا درونِ سینہ گرم ہونا غیر معمولی استعارہ ہے۔ واضح رہے کہ ہماری مصوری کی اصطلاح میں (Portrait) یا شبیہ اگر کسی شخص واقعی کی ہو تو اُسے "شبیہ حقیقی" کہتے ہیں اور اگر تصویر فرضی ہو تو اُسے "شبیہ خیالی" کہتے ہیں۔ (ممکن ہے معشوق یہاں بھی خیالی ہو، کیوں کہ "نقش کسو کا" کہا ہے۔) حقیقی شبیہ میں تو وہی رنگ ہوں گے جو شخص اصلی میں ہیں (لباس، چہرہ، زیور وغیرہ۔) لہٰذا شبیہ حقیقی میں رنگوں کے امکانات محدود ہوتے ہیں۔ اس کے برخلاف شبیہ خیالی میں مصور کو آزادی ہے کہ جو رنگ چاہے استعمال کرے۔ یہی وجہ ہے کہ متکلم اُن رنگوں کی طلب رکھتا ہے جو شبیہ خیالی میں ہوتی ہیں۔ یعنی رنگوں کا لا متناہی امکان۔

۲۹۴/۴ یہ شعر اس قدر دل چسپ ہے کہ اس میں تھوڑی سی خرابی کے باوجود میں اسے شاملِ انتخاب کرنے پر مجبور ہو گیا۔ خرابی یہ ہے کہ مصرعِ اولیٰ میں یہ بات کھلتی نہیں کہ معشوق سے تخاطب ہے۔ اس کے برخلاف مصرعے کی نحوی ساخت ایسی ہے کہ معلوم ہوتا ہے دو شخص آپس میں بات کر رہے ہیں، یا کوئی شخص اپنے آپ سے گفت گو کر رہا ہے۔ دوسرے مصرعے میں معشوق سے براہِ راست تخاطب ہے، لہٰذا مصرعتین میں ربط کی کمی ہے۔ ایک تشریح ضرور ایسی ممکن ہے (جیسا کہ آگے آتا ہے) جس کی رو سے ربط کی یہ کمی رفع ہو جاتی ہے۔

بہ ہر حال اب مضمون کی ندرت کو دیکھیے اور وجد کیجیے۔ معشوق کے حنا آلودہ پاؤں (صرف پاؤں، پنڈلیاں بل کہ ٹخنے بھی نہیں) میرؔ نے گذشتہ شام کہیں دیکھ لیے تھے۔ یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ واقعہ کہاں اور کس طرح پیش آیا؟ ممکن ہے کسی جگہ پالکی سے اُترتے وقت پاؤں کی جھلک دیکھ لی ہو۔ ممکن ہے لڑکی پالکی پر اس طرح بیٹھی ہو کہ ذرا سا پردہ ہٹنے پر اس کے پاؤں نظر آ گئے ہوں۔ ہم میں سے بہتوں کو وہ زمانے یاد ہوں گے جب ڈولی یا پالکی دروازے پر لگتی تھی اور

ڈولی سے دروازے تک پردہ کھنچ جاتا تھا، تا کہ بی بیوں کی قطعاً بے پردگی نہ ہو۔ لیکن پردہ چوں کہ پوری طرح زمین کو چھوتا نہ تھا، اس لیے کبھی کبھی اُترنے یا سوار ہونے والیوں کے پاؤں نظر آ جایا کرتے تھے۔ ایسے ہی کسی موقعے پر میر نے معشوق کے پائے نگاریں دیکھ لیے ہیں۔ پھر ساری رات اُس کی آنکھوں کے سامنے وہی منظر رہا ہے، یا پھر، رات بھر جاگنے کے باعث آنکھوں میں جو سرخی ہے اس کو نگار آلودہ پاؤں سے تعبیر کیا ہے۔ ایک خفیف سا امکان یہ بھی ہے کہ کہیں شام کی شفق دیکھ لی ہے اور اُسے اپنی محویت میں معشوق کے پاؤں نگاریں سمجھ لیا ہے اور وہی سرخی آنکھوں میں اشک خون بن گئی ہے۔ اس کی تعلیل یہ کی ہے کہ یہ معشوق کے پائے نگاریں کی سرخی ہے۔ میر:

پیش از دم سحر مرا رونا لہو کا دیکھ　　　پھولے ہے جیسے سانجھ وہی یاں سماں ہے اب　　　(دیوانِ دوم)

"سانجھ" بہ معنی "شفق" اور "نگار آلودہ" میں ضلع کا ربط ہے۔

"پاؤں" اور "پھرتے" میں بھی ضلع کا لطف ہے۔ آج کل کے بعض "اُستاد" کہتے ہیں کہ "پاؤں" بروزن فعلن غلط ہے۔ حالاں کہ معاملہ یہ ہے کہ بعض بعض جگہ (جیسے میر اس مصرعے میں) یہی اچھا لگتا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ شام کو جو پاؤں دیکھے تھے وہ کسی اور کے تھے۔ اُن کو دیکھ کر معشوق کے پاؤں یاد آ گئے۔ یہ امکان اس لیے قوی ہو جاتا ہے کہ "نگار" دراصل مہندی کو نہیں، بل کہ مہندی سے بے نقش و نگار اور پھول پتی کو کہتے ہیں۔ مختلف حسینوں کے نگار مختلف طرز کے بھی ہوتے تھے۔ لہٰذا یہاں امکان یہ ہے کہ کسی اور لڑکی کے پاؤں پر بھی ویسے ہی نقش و نگار ہیں جیسے میر کا معشوق اپنے پیروں پر بناتا ہے۔ اس لیے ایسے پاؤں دیکھ کر اپنا معشوق یاد آ جانا فطری ہے۔ اس مفہوم کی روشنی میں وہ خرابی بھی باقی نہیں رہتی جس کا میں نے اُوپر ذکر کیا ہے۔

نیر مسعود کا بیان ہے کہ "مجالسِ رنگین" میں ایک مشاعرے کا ذکر ہے جہاں زیرِ بحث غزل کی طرح پر اشعار پڑھے گئے تھے۔ لہٰذا ممکن ہے میر نے بھی اس مشاعرے کے لیے غزل کہی ہو، یا (جس کا امکان زیادہ ہے) میر کی اس غزل کا ہی کوئی مصرع طرح قرار دیا گیا ہو۔

پاؤں سے یہ دل چسپی اور پاؤں کی خوب صورتی پر یہ فریفتگی فرونڈ (Freud) کی اصطلاح میں پا شیفتگی (foot fetishism) کی یاد دلاتی ہے۔ یہ مضمون اور جگہ نظر سے نہیں گذرا۔ غالب نے البتہ پاؤں سے ذرا اُوپر جا کر پنڈلیوں کا مضمون بڑے اشاراتی انداز میں باندھا ہے:

شخصش بہ خیالم نہ زند پائچہ بالا　　　ہر چند ز جوش ہوسم خوں رود از دل

(اُس کا بدن میرے خیالوں میں بھی اپنے پائچے اُٹھائے ہوئے نہیں آتا۔ ہر چند کہ جوش ہوس کے باعث میرا دل خون ہو رہا ہے۔)

شعر زیرِ بحث کے مصرع اولیٰ میں ۳۰ کی جگہ ۲۸ ماترائیں ہیں۔ ممکن ہے میر نے ایسے ہی لکھا ہو۔ تمام نسخوں میں یہ مصرع اسی شکل میں ملتا ہے جس طرح میں نے درج کیا ہے۔ کلب علی خاں فائق کا بیان ہے کہ "کہیں" "کو" کا ہیں" پڑھنا چاہیے۔ (ایسی صورت میں "آلودہ" بروزن مفعولن ہوگا۔) "آلودہ" بروزن مفعولن میں تو کوئی قباحت نہیں، لیکن

''کہیں'' کا تلفظ ''کاہیں'' بہ ظاہر بالکل بے بنیاد ہے۔ ''نہیں'' کو ''ناہیں'' ضرور کر لیتے ہیں، مثلاً اودھی میں، لیکن ''کہیں'' کی جگہ ''کاہیں'' کا وجود میرے علم میں نہیں۔ یہ البتہ ممکن ہے کہ اصل مصرع یوں رہا ہو :

پاے نگار آلودہ کہیں کیا سا نجھ کو میر نے دیکھے تھے

اس طرح ۳۰ ماترائیں پوری ہو جاتی ہیں۔ انشائیہ انداز بھی میر کا مخصوص طرز بھی ہے۔ لہٰذا ہو سکتا ہے میری قیاسی قرأت درست ہو۔

(۲۹۵) (۱۱۸۵)

رفتگاں میں جہاں کے ہم بھی ہیں	ساتھ اس کارواں کے ہم بھی ہیں
شمع ہی سر نہ دے گئی برباد	کشتہ اپنی زباں کے ہم بھی ہیں
۸۳۵ جس چمن زار کا ہے تو گل تر	بلبل اس گلستاں کے ہم بھی ہیں
وجہ بے گانگی نہیں معلوم	تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں
مر گئے مر گئے نہیں تو نہیں	خاک سے منھ کو ڈھانکے ہم بھی ہیں
اپنا شیوہ نہیں کجی یوں تو	یار جی ٹیڑھے بانکے ہم بھی ہیں

۲۹۵/۱ ''رفتگاں'' کے دو معنی ہیں، ایک محاوراتی اور ایک لغوی۔ محاوراتی معنی میں ''رفتہ'' سے مراد ہے کسی چیز میں گم ہو کر بے خود ہو جانا۔ اس مفہوم میں یہ لفظ میر نے کثرت سے باندھا ہے :

میر ہوئے ہو بے خود کب کے آپ میں بھی تو ٹک آؤ ہے دروازے پر انبوہ اک رفتۂ شوق تمھارا آج (دیوان پنجم)

ترک لباس سے میرے اسے کیا وہ رفتہ رعنائی کا جامے کا دامن پاؤں میں الجھا ہاتھ آنچل اکلائی کا (دیوان چہارم)

''رفتہ'' کے دوسرے معنی ہیں ''گیا ہوا''، یعنی جو شخص جا چکا ہو۔ زیر بحث شعر میں دونوں معنی نہایت خوب صورتی سے برتے گئے ہیں۔ (۱) میں بھی اُن لوگوں میں سے ہوں جو دنیا میں مستغرق ہیں اور استغراق کے باعث از خود رفتہ ہو گئے ہیں۔ (۲) میں بھی اُن لوگوں میں سے ہوں جو دنیا سے جا چکے ہیں۔ دونوں صورتوں میں لفظ ''کارواں'' نہایت مناسب ہے ''رفتن'' (جانا) کے اعتبار سے ''رفتگاں'' اور ''کارواں'' میں ضلع کا لطف ہے۔ ''کارواں'' میں نکتہ یہ ہے کہ کارواں میں بہت سے لوگوں ہوتے ہیں، اور اکثر قافلوں میں لوگ راہ میں آ آ کر شامل بھی ہوتے رہتے ہیں۔ لہٰذا ''کارواں'' کنایہ ہے کثرت و ہجوم کا۔

''رفتگاں'' کے پہلے معنی کی رو سے مراد یہ ہے کہ متکلم بھی ان لوگوں میں سے ہے جو دنیاوی علائق اور معاملات میں اس قدر ملوث رہتے ہیں کہ اُن کو تن بدن کی خبر نہیں رہتی۔ اس اعتبار سے مضمون میں دنیا والوں کے استغراق فی الدنیا پر اظہار خیال ہے۔ طنز کی خفیف سی جھلک ہے، لیکن کھلی ہوئی تعریض نہیں۔ قاری رسامع کو آزاد چھوڑ دیا کہ جو نتیجہ چاہے نکالے۔ دوسرے معنی کی رو سے شعر میں استغراق بالفنا کا مضمون ہے، کہ میں بھی دنیا کے اُن لوگوں میں ہوں جو مر چکے ہیں۔ یعنی میں اب دنیا کے لیے مر چکا ہوں، یا میرا دل مر چکا ہے۔ یا میں واقعی مر چکا ہوں۔ ایک ہی شعر میں دو بالکل

متضاد مضامین اس خوبی سے سمو دینا کمالِ سخن گوئی ہے۔

۲۹۵/۲ ''برباد دینا'' فارسی محاورے ''برباد دادن'' بہ معنی ''نیست و نابود کرنا، ضائع کرنا'' کا ترجمہ ہے جو مقبول نہ ہوا۔ شمع چوں کہ ہوا سے بجھتی ہے۔ (پھونک مارنا بھی ہوائی عمل ہے) اس لیے شمع کی رعایت سے ''برباد دینا'' بہت لطیف ہے۔ شمع کا شعلہ اُس کی زبان کہا جاتا ہے۔ ''آتش زباں'' سے مراد ہے ''جس کے کلام میں گرمی اور تیزی ہو''۔ مصحفیؔ نے عمدہ کہا ہے:

ان نالہ ہائے گرم سے جل جائے گا چمن ایسا تو ظلم بلبل آتش زباں نہ کر

میرؔ نے ''آتش زبانی'' کے تصور میں تین طرح کے معاملات رکھ دیے ہیں۔ (۱) شمع کا شعلہ خود ہی آگ ہے، اور شعلے کو شمع کی زبان کہتے ہیں۔ جب تک شعلہ رہتا ہے، شمع پگھلتی جاتی ہے، یعنی مرتی جاتی ہے۔ لہٰذا شمع کی زبان ہی اُس کی موت کی ذمہ دار ہے۔ (۲) شمع کا شعلہ اُس کی زبان ہے۔ لہٰذا شمع آتش زبان ٹھہری۔ آتش زبانی سے مراد ہے کلام کی تیزی اور گرمی۔ چوں کہ شعلہ ہی شمع کو پگھلاتا ہے اور اُسے موت کی طرف لے جاتا ہے، لہٰذا شمع اپنی زبان کی کشتہ ہے۔ (۳) شمع کی زبان شعلہ ہے۔ یہی شعلہ اُس کو پگھلاتا بھی ہے۔ جب تک شعلہ روشن ہے، شمع کی زبان چل رہی ہے۔ لیکن شمع کو اس بات کی پروا نہیں کہ زبان چلے گی تو وہ خود بھی جلے گی۔ یعنی وہ تکلم کو سکوت پر ترجیح دیتی ہے، چاہے اس میں اُس کی موت ہی کیوں نہ ہو جائے۔ لہٰذا شمع اپنی زبان کی قتیل ہے۔ اس نکتے پر آ کر ''زبان'' بہ معنی (tongue) کے علاوہ ''زبان'' بہ معنی ''تکلم'' بھی معنی خیز ہو جاتا ہے۔

اب اس بات پر غور کریں کہ متکلم اپنی زبان کا کشتہ کیوں ہے؟ مندرجہ ذیل امکانات روشن ہیں۔ (۱) متکلم شاعر ہے اور وہ حرفِ حق کہتا ہے، چاہے اُسے لوگ مار ہی کیوں نہ ڈالیں۔ (۲) متکلم عارف باللہ اور گویاے معارفِ الٰہی ہے، چاہے اُس کی باتیں لوگوں کو پسند نہ آئیں (مثلاً حضرت منصور)۔ (۳) متکلم صاف گو ہے، لگی لپٹی نہیں رکھتا، چاہے لوگ اُس کو گردن زدنی ہی کیوں نہ ٹھہرائیں۔ (۴) متکلم عاشق ہے۔ اس نے معشوق کے سامنے اظہارِ عشق کیا اور معشوق نے خفا ہو کر اُس کو موت کے گھاٹ اُتار دیا۔

ایک نکتہ یہ بھی پُر لطف ہے کہ ''برباد دینا'' سے ذہن منتقل ہوتا ہے ''برباد کرنا'' کی طرف۔ یعنی شمع نے تو اپنی زندگی برباد کی، لیکن ہم اگر کشتہ ہوئے تو کسی اہم بات کی وجہ سے۔ ''سر دینا'' بھی خوب ہے، کیوں کہ شمع کا سر ہی اُس کا سب سے نمایاں حصہ ہوتا ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

۲۹۵/۳ ناسخؔ نے اس سے ملتا جلتا مضمون اچھا کہا ہے:

تو رنگِ چمن میں ہوش بلبل تو نکہتِ گل تو میں صبا ہوں

ناسخؔ کے شعر میں بھی معنی کی کثرت ہے، لیکن میرؔ کے مضمون میں ایک بات جو خاص اہمیت اور زور دے کر کہی گئی ہے وہ عاشق اور معشوق کی ہم سری ہے۔ دونوں کے درمیان ''چمن زار'' قدرِ مشترک ہے۔ جس چمن زار کی زینت اور شان تمھارے دم سے ہے، اُس کی رونق اور چہل پہل میرے دم سے ہے۔ چمن زار کے لیے دونوں وجود اہم ہیں، گل اور

بلبل۔ اگر ان میں سے ایک ہی ہو تو چمن زار نامکمل رہے۔ پھر، عاشق اور معشوق دونوں کا چمن زار ایک ہی ہے۔ ایسا نہیں کہ معشوق کسی چمن کا گلِ تر ہو اور عاشق کسی اور چمن کا بلبل ہو۔

اب سوال یہ ہے کہ وہ چمن زار کون سا ہے جو بلبل اور گل کے درمیان قدرِ مشترک ہے؟ (۱) چمن زار محبوبی و خوبی۔ (۲) چمن زار عاشقی۔ (۳) چمن زار دنیا۔ (۴) چمن زار عالم بالا۔ یہ سب امکانات موجود ہیں۔

دوسرا سوال یہ ہے کہ یہ شعر کس موقعے پر کہا گیا ہے؟ اس کے حسب ذیل جواب ممکن ہیں۔

(۱) معشوق نے عاشق سے اُس کا تعارف پوچھا ہے۔ (۲) عاشق شکایت کرنا چاہتا ہے کہ تم ہم سے بے توجہی کیوں برتتے ہو؟ لیکن براہِ راست کہنے کے بجائے یوں کہتا ہے کہ ہم تم ایک جگہ کے ہیں (پھر یہ اغماض کیوں؟) (۳) تعلّی کے انداز میں عاشق کہتا ہے کہ ہم تم سے کم نہیں ہیں۔ (۴) تقابل کا انداز ہے۔ معشوق اپنے حُسن کی تعریف کر رہا ہے۔ عاشق جواب دیتا ہے کہ اگر تم گل تر ہو (اور یقیناً ہو) تو ہم اسی باغ کے بلبل ہیں جس باغ کے تم گل تر ہو۔

ناسخ کے شعر کی طرح یہاں بھی تفاعل کی تقسیم ہے۔ معشوق کا تفاعل ہے حسین اور نازک ہونا۔ عاشق کا مرتبہ ہے خوش بیان اور نغمہ سنج ہونا۔

$\frac{۲۹۵}{۴}$ اس شعر میں جو مضمون بیان ہوا ہے، کہ معشوق اور عاشق دونوں ایک ہی جگہ کے ہیں لیکن پھر بھی معشوق بیگانہ وش ہے۔ اس پر عسکری صاحب نے لکھا ہے کہ شعر میں ''انسانی ہستی کی پیچیدگیوں پر استعجاب آمیز بے چارگی ہے۔'' بات صحیح ہے، لیکن شعر میں صرف اتنا ہی نہیں ہے۔ ملاحظہ ہو:

(۱) مضمون کی مشابہت $\frac{۲۹۵}{۴}$ کے مضمون سے واضح ہے۔ لیکن یہاں جس چیز کو متکلم آگے لا رہا ہے، وہ عاشق اور معشوق کے محاسن یا ان کا تفاعل نہیں، بل کہ دونوں کے سرچشموں کی وحدت ہے، یعنی دونوں کی انسانیت (انسان ہونا، اللہ کا بندہ ہونا) کی حیثیت مرکزی ہے۔

(۲) پہلے مصرعے میں ایک لاعلمی ہے (معلوم نہیں تم ہم سے بیگانہ کیوں ہو۔) دوسرے مصرعے میں ایک علم ہے (ہم دونوں ایک ہی جگہ کے ہیں۔) اس طرح دونوں مصرعوں میں تقابل بہت عمدہ ہے۔

(۳) ذکر تو معشوق کی بیگانہ روشی کا ہے، اور زور اس بات پر ہے کہ یہ بیگانگی بے وجہ ہے، لیکن لہجے میں کوئی تلخی، کوئی ڈرامائی اپیل، کوئی پُر جوش درخواست نہیں۔ انتہائی حزم اور ٹھہراؤ کے ساتھ بات کہی ہے، بل کہ لگتا ہے کوئی عام بات کہہ رہے ہیں۔ ایسا مضمون اتنی آہستگی (یعنی کسی ظاہری جوش و خروش کے بغیر) بیان کرنا سبک بیانی کا کمال ہے، اور میر کا خاص انداز۔

(۴) یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ وہ جگہ کہاں اور کیا ہے جہاں کے یہ دونوں ہیں۔ لیکن یہ بیان خود ہی فوری زندگی کے بہت قریب اور عام انسانی تعلقات میں بہت پُر زور ہے کہ ہم دونوں ایک ہی جگہ کے ہیں۔ ''تم جہاں کے ہو'' سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ''تم جس گھر کے ہو۔'' یعنی ہم دونوں ایک گھر کے ہیں۔

(۵) ''تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں'' سے مندرجہ ذیل باتیں مراد ہو سکتی ہیں۔

(۱) ہم دونوں اسی دنیا کے ہیں۔ تم کوئی فرشتہ یا پری یا کوئی غیر انسانی مخلوق نہیں ہو۔ (۲) ہم دونوں ہی عالمِ ارواح سے عالمِ اجسام میں آئے ہیں۔ (۳) ہم دونوں ایک ہی مسلک و مشرب کے ہیں۔

(۶) یہ مضمون تو عام ہے کہ معشوق جہاں ہے، وہیں عاشق بھی ہے۔ (یعنی عاشق یا تو معشوق کے آس ہی پاس گھومتا رہتا ہے، یا روحانی طور پر عاشق وہیں ہوتا ہے جہاں معشوق ہو۔) چناں چہ میر حسن کا شعر ہے:

کیا کہیں پوچھ مت کہیں ہم ہیں تو جہاں ہے غرض وہیں ہم ہیں

لیکن یہ مضمون بالکل نیا ہے کہ عاشق اور معشوق دونوں ایک ہی جگہ کے ہیں، لیکن ان میں بیگانگی ہے۔ بنیادی حیثیت سے یہ شعر انسانی المیے کا بیان کرتا ہے، کہ مجانست کے باوجود کسی کو کسی سے کوئی لگاؤ نہیں۔

$\frac{۲۹۵}{۵}$ اس مضمون پر ملاحظہ ہو $\frac{۶۰}{۳}$۔ یہاں بعض باتیں $\frac{۶۰}{۳}$ پر مستزاد ہیں۔ وہاں تو تیقن تھا کہ جب چاہیں گے مر لیں گے۔ اور یہاں اس تلخ حقیقت کا احساس بھی ہے کہ مانگے پر بھی موت کبھی کبھی نہیں ملتی۔ زندگی سے جی بھر گیا ہے لیکن زندگی سے مفر بھی نہیں۔ مصرع اولیٰ میں احتجاج بھی ہے، بے چارگی بھی اور شدید تمنائے مرگ کے ساتھ ساتھ ایک طرح کا قلندرانہ طنطنہ بھی ہے، زندگی اور موت دونوں برابر ہیں۔ مرے تو مر گئے، نہیں مرے تو ٹھیک ہے، کچھ دن اور موت نما زندگی کو برداشت کریں گے۔

منھ کو خاک سے ڈھانکنے کا ایک مفہوم یہ ہے کہ منھ پر خاک مل رکھی ہے۔ ...
خاک ڈالی ہے کہ منھ ڈھک گیا ہے۔ تیسرا مفہوم یہ ہے کہ قبر کے گر...
آخری پیکر کس قدر غیر معمولی اور لرزہ خیز ہے، یہ وا... مضمو...
مُردوں کے منھ قبر میں خاک سے ڈھک...

$\frac{۲۹۵}{۶}$ یہ شعر اس لیے ...
وا...
کہ میا...
نہیں ہیر...
ساتھ لباس...
نہیں ہیں۔ خو...

رکھا عرصہ جنوں پر...
$\frac{۲۹۶}{۱}$ لفظ "سنکھ"...
"سکھیا" بہت دل چسپ...

نے بنالیا ہو۔ لفظ بہ ہر حال نادر اور خوب صورت ہے۔ ''نوراللغات''، فیلن، ڈنکن فوربس، ''آصفیہ'' سب اس سے خالی ہیں۔ پلیٹس نے البتہ اسے درج کیا ہے۔ میر نے اسے ایک بار اور استعمال کیا ہے:

سنا جاتا ہے اے گھتیے تیرے مجلس نشینوں سے کہ تو دارو پیے ہے رات کو مل کر کمینوں سے (دیوان سوم)

اس لفظ کی تازگی ہی شعر بنانے کے لیے کافی تھی۔ لیکن یہاں معنوی پہلو بھی ہیں۔ معشوق چوں کہ سر میداں رو بہ رو ہو کر کسی کو قتل نہیں کرتا، اس لیے اس کو ''گھتیا'' کہنا مناسبت کی معراج ہے، ورنہ قاتل، ظالم، خونی، سامنے کے لفظ تھے۔ پھر مصرع اولیٰ میں فارسیت غالب ہے، اس کے برخلاف مصرع ثانی کے اہم ترین الفاظ (سمکھ اور گھتیا) پراکرت ہیں۔ لسانی تضاد کو بڑی خوبی سے نبھایا ہے۔ تیسرا پہلو یہ ہے کہ ''مشتاقوں کی دوری'' سے مراد ہے ''مشتاقوں سے دور رہنا''۔ دوری کا مطلب ہے فاصلہ اور وسعت کا ہونا۔ لیکن اسی وسعت کے باعث معشوق نے عرصۂ جنوں تنگ کر دیا۔ ایک امکان یہ ہے کہ جب عرصۂ جنوں تنگ ہوا تو مشتاق وہاں سے نکل بھاگے۔ لیکن عرصۂ جنوں سے نکل بھاگنے کا مطلب ہے کہ جان سے ہاتھ دھونا۔ کیوں کہ جنوں نہیں تو عشق نہیں، اور عشق نہیں تو زندگی نہیں۔ اس طرح مشتاقوں نے خود ہی اپنی جان لے لی۔ اصل قاتل تو معشوق تھا، لیکن ظاہری سطح پر مشتاقوں نے اپنا خون خود کیا۔ گھتیا ہو تو ایسا ہو۔ سامنے آ کے مارتا تو اس وقت میدان محدود ہوتا، یعنی جس جگہ اور جس فاصلے پر عاشق و معشوق ہوتے وہی میدان کی حد ہوتی۔ یہاں میر نے بات کو الٹ کر قول محال کی شکل پیدا کی ہے کہ معشوق کے سامنے نہ آنے کی وجہ سے بہ ظاہر تو میدان وسیع ہو گیا، کیوں کہ عاشق اور معشوق کے درمیان دوری غیر متعین ہو گئی۔ (جب سامنے نہیں تو خدا جانے کتنی دور ہو، کسی کو کیا معلوم؟) لیکن سی باعث، کہ معشوق نے عاشق کا سامنا نہ کیا، جنون پر میدان تنگ ہو گیا، یعنی جنون کی جان پر بن گئی۔ سامنے آ کے مارتا تو ے کم اتنا تو ہوتا کہ اُس کا جلوہ دیکھ لیتے۔ اب تو یہ ہے کہ چھپ کر مارا ہے، لہٰذا جان دی لیکن اُس کے بدلے ایک ..ینہ حاصل کی۔

..ن پر میدان تنگ رکھنے کے ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ معشوق چوں کہ سامنے نہ آیا اس لیے جنون میں ..پھیلنے، بڑھنے کا موقع نہ ملا۔ معشوق سامنے آتا تو جنون میں اضافہ ہوتا۔ اس نے سامنے نہ آ کر جنون کو ..ی جان بھی لی اور جنون کو لطف بھی نہ اُٹھانے دیا۔ عجب دل چسپ شعر ہے۔

(۲۹۷) (۱۱۹۸)

..کہ بر میں میر ہم ایک جھرمٹ شال کا اک شال کی گاتی ہے میاں

..اور لامسہ و باصرہ کی لذت پر اتنا عمدہ شعر کم ملے گا۔ ''گاتی'' اور ''گات'' بہ معنی ..بھی مستعمل ہیں۔ (آتش کا شعر آگے آتا ہے۔) لہٰذا جنسی اشارہ واضح ہو گیا ..وشانہ کو ڈھانکنا''۔ ''گاتی باندھنا'' سے مراد ہے دوپٹہ، شال، چادر ..ہو۔ لہٰذا معشوق نے ایک شال تو کس کر لپیٹ رکھی ہے، اور ایک

شال سے شانہ و سر پر جھرمٹ باندھ رکھا ہے، یعنی دو دو پردے ہیں۔ لیکن گاتی باندھنے میں جسم بڑی حد تک نمایاں ہو جاتا ہے۔ اور شال، جو عام طور پر کڑھی ہوئی اور پھول دار ہوتی ہے، یہ تاثر دے رہی ہے کہ معشوق کا بدن پھولوں کے جھرمٹ میں ہے۔

نورالاسلام منتظر، شاگرد مصحفی، کا بھی دل چسپ شعر ہے:

اک چاند سا چمکے ہے جھرمٹ میں دو شالے کی
ہالے کو ہلا دیوے جنبش ترے بالے کی

آتش اپنے رنگ کے شاعر ہیں (اگرچہ منتظر کے اُستاد بھائی ہیں، لیکن انھوں نے مصحفی سے کچھ حاصل نہ کیا۔) حیاتی سطح پر وہ اکثر ناکام رہتے ہیں۔ چناں چہ یہاں بھی میر کی طرح "گات" اور "گاتی" استعمال کیا، لیکن لفظ ہی لفظ رہ گئے:

دلربا شے تھی مری جان تیری گات نہ تھی
جس نے باندھے ہوئے گاتی تجھے دیکھا پھڑکا

گات کو دلربا کہنا سامنے کی لچر بات ہے۔ گاتی باندھے ہوئے دیکھ کر پھڑکنا عامیانہ ہے۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں ایک بھی عامیانہ لفظ نہیں اور حیاتی سطح پوری طرح گرفت میں ہے۔

نورالاسلام منتظر نے "جھرمٹ" کو مونث باندھا ہے، لیکن میر کے یہاں مذکر بندھا ہے اور یہی عام طور پر رائج بھی ہے۔ "فرہنگ آصفیہ" میں لکھا ہے کہ پورب میں مونث بولا جاتا ہے اور منتظر کے شعر سے یہی معلوم بھی ہوتا ہے لیکن مجھے اور کوئی مثال مونث کی ملی نہیں۔

(۲۹۸)

(۱۲۰۰)

بہار آئی کھلے گل پھول شاید باغ و صحرا میں
جھلک سی مارتی ہے کچھ سیاہی داغ سودا میں

نفاق مرد ماں عاجز سے ہے زعم تکبر پر
کبھوں کیا اتفاق ایسا بھی ہو جاتا ہے دنیا میں

زعم = گمان

جدائی کے تعب کھینچے نہیں ہیں میر راضی ہوں
جلادیں آگ میں یا مجھ کو پھینکیں قعر دریا میں

۲۹۸/۱ اس سے ملتے جلتے مضمون کے لیے ملاحظہ ہو ۱۶۶/۲۔ شعر زیر بحث بعض ندرتوں اور خوب صورتیوں کے باعث اپنا الگ ہی مقام رکھتا ہے۔ یہ بات تو واضح ہے کہ ۱۶۶/۲ کی طرح متکلم یہاں بھی زنداں میں قید ہے، یا کسی تنگ جگہ میں بند ہے اور اُسے باہر کا حال صرف اپنی اندرونی واردات، اور اس اندرونی واردات کے زیر اثر اس کے جسم پر مرتب ہونے والے نتائج سے ہوتا ہے۔ چناں چہ جب اُس کا داغ جنوں سیاہ ہونے لگا تو اُسے معلوم ہوا کہ باہر شاید بہار آگئی ہے۔ اس کے کئی مطلب ہیں۔ (۱) باغ و صحرا پر اگر بہار نہ آئی ہوتی تو میرے داغوں پر بھی بہار نہ آتی۔ مَیں اور نظام فطرت و قدرت سب ایک ہی سلسلے کی کڑی ہیں۔ (۲) بہار میں ہر طرف رنگ ہی رنگ ہوتا ہے۔ میرا رنگ یہی ہے کہ داغ کی سیاہی بڑھ جائے۔ یا داغ جو پہلے سرخی مائل تھا، سیاہ ہونے لگے۔ (۳) داغ کی سیاہی علامت ہے جنون کے جوش کی۔ جب جوش جنوں بڑھا تو بدن میں خون کی گردش بڑھی۔ لہٰذا سرخی مائل داغ اس قدر گہرا سرخ ہو گیا کہ سیاہی مائل ہو گیا۔ (۴) بہار میں پھول کھلتے ہیں، میرے پھول یہی ہیں کہ داغ سیاہی مائل ہو جائے۔ (۵) جنون کو "سودا" کہتے ہیں۔

''سودا'' کے لغوی معنی ہیں۔ ''سیاہی''۔ لہٰذا جب جنون کا جوش ہوگا تو داغ میں سیاہی بڑھے گی ہی۔ (۲) ''گل'' کے بھی ایک معنی ''داغ'' ہیں۔ لہٰذا بہار میں پھول کھلے، گویا زمین کے بدن پر داغ کھلے، لہٰذا میرے بدن پر بھی داغ چمک اٹھے (سیاہ تر ہو گئے۔)

دوسرے مصرعے کا پیکر لاجواب ہے۔ داغ میں سیاہی کا جھلک مارنا ہی کیا کم تھا کہ ''داغ سودا'' کہہ کر مناسبت بھی غیر معمولی رکھ دی، کیوں کہ (جیسا کہ اوپر مذکور ہوا) ''سودا'' کے ایک معنی ''سیاہی'' بھی ہیں۔ پھر ''سی'' اور ''کچھ'' کے لفظ بہت خوب ہیں، کیوں کہ یہ نہ صرف روزمرہ کی برجستگی رکھتے ہیں، بل کہ ان سے گفت گو کا لہجہ قائم ہوتا ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ ان سے متکلم کی ذہنی حالت ظاہر ہوتی ہے، کہ اپنے جنون کی وجہ سے وہ حقیقت اور التباس میں فرق نہیں کر پاتا۔ یعنی جوش جنون کے باعث وہ یہ بھی فرض کر رہا ہے کہ داغوں پر سیاہی آگئی۔ یا پھر جنون ہونے کا شوق اس قدر ہے کہ جو چیز نہیں بھی ہے اس کو موجود فرض کر رہا ہے، یعنی ایک طرح کا تمنائی خیال (wishful thinking) ہے۔

کیا عجب کہ غالب نے میر کے یہاں ''جھلک سی مارتی ہے کچھ سیاہی'' دیکھ کر لکھا ہو:

ہوں بہ وحشت انتظار آوارۂ دشت خیال ۔۔۔ اک سفیدی مارتی ہے دور سے چشم غزال

غالب کے یہاں دوسرے مصرعے میں غیر معمولی محاکاتی رنگ ہے۔ یہی عالم میر کے مصرعے کا بھی ہے۔ غالب کا خیال بھی جنون کی شدت پر مبنی ہے، لیکن ان کے یہاں دشت وصحرا کی وسعت ہے۔ اور میر کے یہاں زندان کی تنگی ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے مقابل خوب شعر ہیں۔

میر کے شعر میں ''گل پھول'' تکرار نہیں۔ یہ اس زمانے کا روزمرہ تھا۔ میر اور ان کے معاصروں نے اسے بار بار استعمال کیا ہے۔ چناں چہ مرزا جان طپش کے دو شعر ہیں:

گئے وہ دن جو لخت دل تھے اس میں اب ہیں یوں مژگاں ۔۔۔ خزاں میں جس طرح گل پھول سے ہوویں شجر خالی

بہ ظاہر گو کہ ہر گل پھول کا عالم نرالا ہے ۔۔۔ حقیقت میں ولے دیکھو تو کب باہم جدائی ہے

بعد کے شعرا کے یہاں ''گل پھول'' نظر نہیں آیا۔ ہاں ظفر اقبال نے اسے اپنے اینٹی غزل والے رنگ میں لکھا ہے:

ہو اور تو کیا امید تجھ سے ۔۔۔ بارے گل پھول ہی مسلوا

میر کے مصرع اولیٰ میں عباسی نے ''باغ وصحرا'' کی جگہ ''باغ صحرا'' لکھا ہے۔ آسی نے کوئی علامت نہیں دی ہے۔ کلب علی خاں فائق نے ''باغ، صحرا'' لکھا ہے۔ میرا خیال ہے ''باغ وصحرا'' سب سے زیادہ موزوں ہے، لہٰذا میں نے اسے ہی ترجیح دی ہے۔

۲۹۸/۲ میر کا جو مقررہ پیکر (stereotype) ہمارے یہاں مشہور ہے اس میں میر کی بد دماغی اور نخوت بھی شامل ہے۔ ایسے اشعار تو اکثر معرض بحث میں لائے جاتے ہیں، جن سے میر کی ''کم دماغی'' کا پتہ چلتا ہے، لیکن ایسے اشعار جن میں میر کی شخصیت دوسرے رنگ میں نظر آتی ہے، ان کا ذکر نہیں ہوتا۔ چناں چہ زیر بحث شعر کا حوالہ میرے علم واطلاع کے

مطابق کسی نفاق نے نہیں دیا ہے۔ اس شعر میں میر نے عجب لطف کے ساتھ اُن لوگوں کا مذاق اُڑایا ہے جو انھیں مغرور سمجھتے ہیں۔ لیکن انھیں اس بات پر کوئی رنج یا تردد بھی نہیں ہے، وہ خود کو ''عاجز'' یعنی ''عجز کرنے والا، بے چارہ'' بتاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ لوگوں کو گمان ہے کہ میں مغرور ہوں۔ اس گمان کے باعث وہ مجھ سے بگاڑ رکھتے ہیں۔ لیکن اس صورت حال کا تدارک بھی وہ نہیں کرتے، صرف یہی کہتے ہیں کہ دنیا میں ایسے اتفاقات ہوتے ہی رہتے ہیں۔ ''نفاق'' بہ معنی ''بگاڑ'' اور ''اتفاق'' (بہ معنی ''اتحاد'') کا ضلع بھی خوب ہے۔ مضمون کا لطف اس بات میں ہے کہ لوگوں کی بدگمانی کو اتفاقات دنیا پر محمول کیا ہے، اور اُسلوب کا لطف اس بات میں ہے کہ بدگمانی کو دور کرنے، یا اُس پر افسوس و رنج کا اظہار کرنے کا کوئی قرینہ نہیں۔ لہٰذا عاجزی کے ساتھ ایک طرح کا درویشانہ استغنا بھی ہے، کہ ہمیں لوگوں کی رائے کی پروا نہیں۔ وہ ہمیں متکبر سمجھتے تو سمجھیں۔

۲۹۸/۳ بالکل نیا مضمون ہے، اور کنایہ بھی بہت خوب ہے۔ وہ شخص جس نے جدائی کے غم اور ہجر کی سختیاں نہ جھیلی ہوں، وہ اس قابل ہے کہ اُس کو سخت سے سخت سزا دی جائے۔ اس میں کئی کنائے پنہاں ہیں۔ (۱) جدائی کی سختیاں نہ جھیلنا بہتر ہے۔ اس کی قیمت چاہے آگ میں جلنا یا غرق دریا ہونا کیوں نہ ہو، لیکن وہ گوارا ہے۔ جدائی کی مصیبت جھیلنا گوارا نہیں۔ (۲) جس نے جدائی کی گھڑیاں نہیں جھیلیں، وہ مجرم ہے۔ لہٰذا وہ سزا کا مستحق ہے۔ (۳) اس دنیا میں وصل محبوب کا لطف اُٹھانے کے بدلے میں عقبیٰ میں جہنم کی سزائیں ملیں تو کوئی ہرج نہیں۔ (۴) جدائی کا تعب نہ جھیلا جائے تو عشق مکمل نہیں ہوتا۔ اور اگر عشق کی تکمیل نہ ہوئی تو مقصد زندگی نہ حاصل ہوا۔ اور جب مقصد زندگی نہ حاصل ہوا تو جو کچھ بھی بھگتنا پڑے، برحق ہے۔ (۵) اس طرح یہ بھی ثابت ہوا کہ عشق میں وصل سے زیادہ ہجر کی اہمیت ہے۔

معنی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ممکن ہے مصرع اولیٰ متکلم کے بارے میں نہ ہو، بل کہ دنیا والوں، یا معشوق، یا اہلِ ظاہر کے بارے میں ہو۔ اب مطلب یہ نکلا کہ ہجر کے صدمات اور کلفت سے مغلوب ہو کر عاشق نے کوئی ایسی بات کہہ دی ہے، یا کوئی ایسا کام کر ڈالا ہے، کہ لوگ (دنیا والے/معشوق/اہلِ ظاہر) اس سے ناراض ہو کر اس کے لیے سزائے موت تجویز کرتے ہیں۔ اس موقع پر عاشق/متکلم کہتا ہے کہ ٹھیک ہے، ان لوگوں نے تو جدائی کے تعب کھینچے نہیں ہیں۔ ان لوگوں کو کیا معلوم کہ ایسے میں انسان پر کیا بیتتی ہے؟ لہٰذا اگر یہ لوگ میری مغلوب الحالی کو نہ سمجھیں، اور مجھے سزائے موت دے دیں، تو بھی میں راضی ہوں۔ یہ لوگ مجھے آگ میں جلوائیں یا پانی میں غرق کرا دیں، مجھے کوئی شکایت نہیں۔ ان لوگوں کو میں قابلِ معافی سمجھتا ہوں۔

مضمون، معنی، کیفیت، تینوں لحاظ سے یہ شعر شاہ کار ہے۔

(۲۹۹) (۱۲۰۱)

شہروں ملکوں میں جو یہ میر کہاتا ہے میاں
دیدنی ہے پہ بہت کم نظر آتا ہے میاں

۸۴۵ عالم آئینہ ہے جس کا وہ مصور بے مثل
ہائے کیا صورتیں پردے میں بناتا ہے میاں

جگر اس حادثے کا کوہ گراں سنگ کو بھی جوں پر کاہ اڑائے لیے جاتا ہے میاں

کیا پری خواں ہے جو راتوں کو جگاوے ہے میر شام سے دل جگر و جان جلاتا ہے میاں

۲۹۹/۱ میر کا ذکر واحد غائب کے طور پر کرنے سے شعر میں واقعیت پیدا ہو گئی ہے، کیوں کہ شاعر میر اور متکلم میں فاصلہ آ گیا ہے۔ مثال کے طور پر اگر یہ مطلع یوں ہوتا:

شہروں ملکوں میں جو میں میر کہاتا ہوں میاں دیدنی ہوں پہ بہت کم نظر آتا ہوں میاں

مطلب اب بھی وہی رہتا جو اصل شعر میں ہے، لیکن زور اور اثر بہت کم ہو جاتا۔ اسی لیے کہا گیا ہے کہ معنی میں اصل خوبی نہیں ہے، اصل خوبی الفاظ میں ہے اور اس ترکیب میں ہے جو الفاظ کو جمع کرنے سے بنی ہے۔ موجودہ صورت میں میر ہمارے سامنے ایک توجہ انگیز مگر پُر اسرار شخصیت کے روپ میں آتا ہے۔ وہ مشہور بہت ہے لیکن دکھائی بہت کم دیتا ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ وہ دشت و صحرا میں آوارہ پھرتا ہے۔ یا شاید یہ ہے کہ وہ دنیا سے کنارہ کر کے گھر بیٹھ گیا ہے۔ اُس کی شہرت کی وجہ اُس کی شاعری ہے، یا اُس کی عاشقی ہے یا شاید کوئی اور وجہ ہے، مثلاً وہ قلندر یا عارف باللہ ہے۔

۲۹۹/۲ حضرت شاہ عبدالرزاق صاحب جھنجھانوی ایک مکتوب میں لکھتے ہیں: ''اے دلدار مختار یک استاد در پس پردۂ چندیں ہزاراں صور مختلف مستور است و ہر یکے را بہ نوعے در حرکت می آرد۔'' (اے ارجمند دل بند وہ ایک ہی اُستاد صورت گر ہے جو ان سیکڑوں ہزاروں صورتوں کے پردے میں چھپ گیا ہے اور ان میں سے ہر ایک کو وہ ایک خاص انداز سے حرکت میں لاتا ہے۔ ترجمہ: تنویر احمد علوی۔)

ظاہر ہے کہ میر نے حضرت شاہ عبدالرزاق کے اس مکتوب سے براہِ راست استفادہ کیا ہے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ یہ مضمون اُردو فارسی شاعری میں عام رہا ہے۔ حافظ کا شعر ہے:

خیز تا بر کلک آن نقاش جاں افشاں کنیم کیں ہمہ نقش عجب در گردش پر کار داشت

(اُٹھو کہ اس نقاش کے قلم پر جان قربان کریں کہ جس کی گردش پرکار میں اتنے سارے عجیب و غریب نقش تھے۔)

حافظ کے یہاں بھی اللہ تعالیٰ کی صفت مصوری کا ذکر ہے۔ قرآن میں اللہ کے اسما میں سے ''مصور'' بھی ایک اسم مذکور ہے۔ حافظ نے باری تعالیٰ کو دنیا اور کاروبارِ دنیا کا خالق تو کہا ہے، لیکن تصرفاتِ الٰہی کے کائنات میں جاری و ساری ہونے کا مضمون اُن کے یہاں نہیں ہے، ان کے یہاں تحیر اور شانِ عبودیت ہے، لیکن خود ذاتِ باری تعالیٰ ان کے شعر میں براہِ راست موجود نہیں۔ بابا فغانی مصورِ قدرت کے مضمون کو خفیف سی عقلیت کا رنگ دے کر کہتے ہیں:

از فریب نقش نتواں خامۂ نقاش دید ورنہ در ایں سقف رنگیں جز یکے در کار نیست

(نقش کی دل فریبی کے باعث مصور کا قلم دکھائی نہیں دیتا ورنہ واقعہ یہ ہے کہ اس رنگیں چھت میں اس ایک کے سوا کوئی اور مصور مصروف کار نہیں ہے۔)

میر کا شعر ان دونوں سے بدرجہا بلند اور شور انگیز ہے۔ ان کے یہاں حافظ کا تحیر بھی ہے اور بابا فغانی کی عقلیت

بھی۔ پھر میر کے یہاں ابہام کی وجہ سے کثرتِ معنی بھی ہے۔ کائنات آئینہ ہے اللہ تعالیٰ کا اور اللہ بے مثل مصور ہے۔ آئینے کی حیثیت سے کائنات کے دو مراتب ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس میں ذاتِ الٰہی جلوہ گر اور منعکس ہے۔ دوسرا مرتبہ یہ کہ اللہ نے یہ آئینہ بنایا ہے تا کہ اس میں ہم اُسے دیکھ سکیں۔ دوسرے مرتبے کے اعتبار سے معنی یہ ہوے کہ اللہ تعالیٰ پردے میں ہے، لیکن وہ طرح طرح کی صورتیں اختیار کرتا رہتا ہے، اور ہم ان صورتوں کو کائنات میں منعکس دیکھتے ہیں۔ پہلے مرتبے کے اعتبار سے معنی یہ ہوے کہ اللہ تعالیٰ پردے میں (یعنی اسی آئینے میں) مستور ہے۔ اور وہ طرح طرح کی صورتیں خلق کرتا ہے۔ کوئی حسین ہے، کوئی بدصورت ہے، کوئی بہت بڑی ہے، کوئی بہت چھوٹی ہے، وغیرہ۔ یہ سب صورتیں ذاتِ الٰہی سے الگ نہیں ہیں، اور وہ صورتیں کائنات میں جلوہ گر ہیں۔ اس طرح کائنات وہ آئینہ ہے جس میں ذاتِ الٰہی جلوہ گر اور منعکس ہے۔

ایک صورت یہ بھی ہے کہ "ہاے کیا صورتیں" اچھی صورتوں کی تحسین کے لیے کہا ہو، کہ اللہ تعالیٰ کیسی کیسی حسین و جمیل صورت والے لوگوں کو خلق کرتا ہے۔ خود تو وہ پردے میں ہے، لیکن یہی صورتیں (جو عالم کا درجہ رکھتی ہیں) اس کا آئینہ ہیں کہ ان حسین صورتوں میں ہم اُس کے جمال کی جھلک دیکھتے ہیں۔ جیسا کہ اُوپر ذکر ہوا، اللہ تعالیٰ کا ایک نام "مصور" بھی ہے، اور قرآن میں جہاں اللہ نے اپنے بارے میں کہا ہے، کہ **لہ الاسماء الحسنیٰ** (اُس کے اچھے اچھے نام ہیں) وہاں چند ناموں کے ساتھ خود کو "مصور" بھی فرمایا ہے۔

اس طرح تحیر اور تعقل دونوں اس شعر میں کمالِ بلاغت کے ساتھ یک جا ہو گئے ہیں۔ میر کے بعد جن لوگوں نے اس مضمون کو لیا، ان میں مصحفی بھی ہیں:

ذرا تو دیکھ کہ صناعِ دستِ قدرت نے　　طلسمِ خاک سے نقشے بناے ہیں کیا کیا

یہاں تحیر تو تھوڑا سا ہے، لیکن الفاظ میں مناسبت کم ہے، اور معنی کی کوئی تہ نہیں۔ آتش نے اپنے رنگ میں زور و شور سے کہا ہے لیکن مضمون بہت ہلکا رہ گیا اور الفاظ کی کثرت نے بھی شعر کا لطف کم کر دیا:

بے مثل ہے یکتا ہے جو تصویر ہے اُس کی　　کھینچا ہوا کس کا یہ مرقع ہے جہاں کا

کہاں حافظ کا "نقش عجب در گردش پرکار داشت" اور کہاں آتش کا سپاٹ بیان جو محض لفاظی ہے۔ پھر حافظ کی سی شان عبودیت کا کہیں پتہ نہیں۔ بابا فغانی کا زبردست پیکر (سقف رنگیں) بھی آتش کی پہنچ سے کوسوں دور ہے۔ اور میر کے یہاں جو تہ در تہ معنی ہیں اور اُسلوب میں جو ڈراما ہے، وہ تو بہر حال آتش کیا، حافظ تک کے شعر میں نہیں۔ امیر مینائی کے یہاں بھی الفاظ کی کثرت ہے، لیکن اُن کے الفاظ سراسر بے کار نہیں، لہٰذا ان کا شعر آتش سے بہتر ہو گیا ہے:

عجب مرقع ہے باغِ دنیا کہ جس کا صانع نہیں ہویدا　　ہزار صورتیں ہیں پیدا پتہ نہیں صورت آفریں کا

میر کے یہاں آئینے کا مضمون مستزاد ہے۔ امیر مینائی کا دوسرا مصرع بڑی حد تک ڈرامائی اور تحیر کا حامل ہے۔ لیکن ان کا مصرع اولیٰ پوری طرح کارگر نہیں۔ خود میر نے عالم کے مرقع ہونے کا مضمون الگ سے بھی باندھا ہے اور امیر مینائی سے بہتر باندھا ہے۔ دیوانِ چہارم میں ہے:

عالم ہیئت مجموعی سے ایک عجیب مرقع ہے ہر صفحے میں ورق میں اس کے دیکھیے تو عالم دیکھیے

۲۹۹/۳ اس شعر کا پہلا لفظ عام طور پر ''جھگڑا'' پڑھا گیا ہے۔ حالاں کہ ''حادثے کا جھگڑا'' بے معنی ہے، اور یہ بات بھی بے معنی ہے کہ حادثے کا جھگڑا کوہ گراں سنگ کو اڑا لے جائے۔ ظاہر ہے کہ صحیح قرأت ''جھگڑا'' نہیں، بل کہ ''جھکڑ'' (بہ معنی ''آندھی، تیز ہوا) ہے۔ اب استعارہ نہایت بدیع، پیکر بہت موثر اور بیان بامعنی ہو جاتا ہے۔

یہ بات تو ظاہر ہے کہ حادثہ دراصل حادثۂ عشق ہے۔ ''کوہ گراں سنگ'' استعارہ ہے ایسے شخص کا جو تمکین اور استقلال کا پتلا ہو، جس کے بارے میں خیال ہو کہ اس کو کوئی شے ہلا نہیں سکتی۔ لیکن جب وہ عشق کے حادثے سے دوچار ہوتا ہے تو اُس کی حالت ایسی ہوتی ہے گویا اُسے کسی زبردست آندھی نے آلیا ہو۔ جس طرح آندھی میں چیزیں اپنی جگہ پر سلامت نہیں رہتیں، اُسی طرح حادثۂ عشق کے مقابل مضبوط ترین قوت ارادی کا شخص بھی متزلزل ہو جاتا ہے۔ متزلزل ہی نہیں ہوتا، بل کہ اُس کے پاؤں اُکھڑ جاتے ہیں اور آندھی اُسے اُڑا لے جاتی ہے۔ یعنی پھر وہ اپنے اختیار میں نہیں رہتا، عشق کی آندھی کا محکوم ہو جاتا ہے۔ یہ آندھی اُسے جہاں چاہے اُڑائے لیے جاتی ہے۔ یعنی نہ صرف یہ کہ وہ صرف اُسی کام کو کرتا ہے جس کا تقاضا عشق کی طرف سے ہوتا ہے، بل کہ عشق اُسے دشت و کوہ میں آوارہ پھراتا ہے۔ وہ شخص اپنی اصل میں کوہ گراں ہو تو ہو، لیکن عشق کی آندھی کے ہاتھوں وہ گھاس کی پتی سے بھی کم حقیقت معلوم ہونے لگتا ہے۔

سوال اُٹھ سکتا ہے کہ حادثے کو آندھی سے استعارہ کرنے کا کیا جواز ہے؟ ایک جواز تو اُوپر بیان ہو چکا ہے کہ عشق کا حادثہ جس طرح لوگوں کے قدم اُکھاڑ دیتا ہے، اُسی طرح آندھی درختوں کو اُکھاڑ دیتی ہے۔ پھر عشق کا ایک تفاعل غم ہے جس کے بارے میں میر نے کہا ہے:

جوشِ غم اُٹھنے سے اک آندھی چلی آتی ہے میاں خاک سی منھ پر مرے اس وقت اڑ جاتی ہے میاں (دیوانِ سوم)

عشق کو ''سمندر''، ''دریا'' اور ''طوفان'' سے تشبیہ دیتے ہی ہیں۔ اور جب ''حادثہ'' استعارہ ہے عشق کا تو جو استعارے عشق کے لیے مناسب تھے وہ حادثے کے لیے مناسب ہو گئے۔ تشبیہ اور استعارے میں یہ بات ہے کہ دو مشبہ یا دو مستعار لہ، کے لیے ایک ہی مشبہ بہ یا ایک ہی مستعار منہ ہو سکتا ہے، لہٰذا اگر عشق کے لیے حادثہ استعارہ ہے تو عشق کے لیے دوسرے جو استعارے ہیں، مثلاً سمندر یا آندھی وغیرہ، وہ حادثے کے لیے بھی استعمال ہو سکتے ہیں۔ میر نے دیوانِ چہارم میں بھی کہا ہے:

یاں حادثے کی باؤ سے ہر اک شجر حجر کیسا ہی پائدار تھا آخر اُکھڑ گیا

یہاں ''حادثہ'' اور ''شجر حجر'' اپنے لغوی معنی میں بھی ہیں اور ''حادثہ'' عشق کا استعارہ بھی ہے۔ اسی اعتبار سے ''پائدار شجر حجر'' مستقل مزاج اور باتمکین لوگوں کا استعارہ ہے۔

لہٰذا ''حادثے کی باؤ'' کے قیاس پر ''حادثے کے جھکڑ'' کو بھی عشق کی آندھی پر محمول کرنا چاہیے۔ اڑائے لیے جانے کے اعتبار سے ''پر کاہ'' بھی دل چسپ رعایت ہے۔ مزید لطف یہ ہے کہ ''کوہ گراں سنگ'' عشق کی صفت کے طور پر بھی استعمال ہوتا ہے۔ (ملاحظہ ہو ''بہار عجم''۔) گویا عشق خود کوہ گراں سنگ ہے اور کوہ گراں سنگ کو اڑائے لیے جاتا ہے۔

غیر معمولی شعر ہے۔

۲۹۹/۴ ''پری خواں'' حاضرات کا عمل کرنے والے شخص کو کہتے ہیں۔ یعنی وہ شخص جو کسی نقش کے موکل کو طلب کر کے اپنی مقصد برآری کرتا ہے۔ ''پری خواں'' وہ شخص بھی ہوتا ہے جو کسی عمل کے ذریعہ جن یا پری کو تسخیر کرتا ہے۔ اس دوسرے معنی کی روشنی میں شعر اور بھی پُر لطف ہو جاتا ہے، کیوں کہ اب مفہوم یہ ہوا کہ میر جو شام سے ہی جگر، دل، جان کو جلاتا (یعنی نوحہ کرنا اور نالہ کرنا) شروع کر دیتا ہے، یہ اسی لیے کہ اُسے کسی سے عشق ہے۔ معشوق کو پری بھی کہتے ہیں۔

چوں کہ حاضرات یا پری خوانی کے عمل میں طرح طرح کی خوش بوئیں جلائی جاتی ہیں۔ اور بعض اعمال میں چراغ بھی روشن کیے جاتے ہیں، اس لیے دل، جگر اور جان جلانے کا مضمون مزید لطف کا حامل ہو جاتا ہے۔ ناسخ نے بھی ''پری خواں'' کا مضمون اچھا استعمال کیا ہے۔ لیکن اُن کے یہاں جلنے اور جلانے کا مزید مضمون نہیں ہے، ہاں نقش کا ذکر ضرور ہے:

اے پری خواں یہ پری زادوں کی تسخیر نہیں مٹ گئے نقش حیات اور اسے تاثیر نہیں

نثار احمد فاروقی کا خیال ہے کہ مصرع ثانی میں ''دل'' فاعل ہے، اور یہ دل ہی ہے جو ''جگر اور جان'' کو جلاتا ہے، اور مصرع اولیٰ میں دل کے لیے ''پری خواں'' لائے ہیں۔ یہ قرأت اگر چہ بہت اچھی نہیں لیکن اسے ایک قرأت (نہ کہ واحد قرأت) کے طور پر قبول کیا جا سکتا ہے۔

(۳۰۰)

(۱۲۰۲)

جاے ہے جی نجات کے غم میں ایسی جنت گئی جہنم میں

ہے بہت جیب چاکی ہی جوں صبح کیا کیا جاے فرصت کم میں

۸۵۰ پر کے تھی بے کلی قفس میں بہت دیکھیے اب کے گل کے موسم میں پر کے: پچھلے سال

۳۰۰/۱ غالب نے اس مضمون کو یوں ادا کیا ہے:

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

غالب کا شعر حضرت علی کے اُس قول کی یاد دلاتا ہے کہ جو شخص خوف کے باعث عبادت کرتا ہے وہ غلاموں کی سی عبادت کرتا ہے۔ جنت کے لالچ میں عبادت کرنا سوداگروں کی عبادت ہے۔ اور محض اللہ کے عشق میں عبادت کرنا آزادوں کی عبادت ہے۔ غالب کے یہاں بھی روزمرہ بندھا ہے، لیکن اُن کا لہجہ بے تکلفانہ اور روزمرہ تعلقات و معاملات کی سطح پر نہیں ہے، بل کہ حاکمانہ اور عاقلانہ سطح پر ہے۔ اس کے برخلاف میر کا لہجہ انسانی معاملات اور روزمرہ زندگی کی صورتِ حال پر مبنی ہے۔ میر کے یہاں روزمرہ بھی زیادہ بے تکلف ہے۔ اُسلوب کے اعتبار سے دونوں میں سے کسی ایک شعر کو ترجیح دینا مشکل ہے۔ لیکن میر کو اوّلیت کا شرف حاصل ہے۔ اور ان کے یہاں معنی کی نسبتہً زیادہ شدت ہے۔ غالب نے اپنی بات صاف کہہ دی ہے، جب کہ میر کے یہاں لطیف ابہام بھی ہے۔ غم اس بات کا ہے کہ مرنے کے بعد نجات حاصل ہوگی کہ

نہیں۔ ظاہر ہے کہ ''نجات'' یہاں کثیر المعنی ہے۔ (۱) غم سے نجات۔ (۲) سزا سے نجات اور جنت میں داخلہ۔ (۳) زندگی اور موت کے چکر سے نجات۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ نجات مرنے کے بعد ہی حاصل ہو گی۔ لیکن نجات حاصل ہو گی کہ نہیں۔ اس غم (الجھن، ادھیڑ بن، فکر) کے باعث جی چلا جاتا ہے، یعنی موت کے پہلے موت آ ہی جاتی ہے۔

میر کے مصرع ثانی میں جو روزمرہ ہے اُس میں بھی بے تکلفی کے علاوہ کثرت معنی بھی ہے۔ ماضی بول کر مستقبل مراد لینا ہندستانی زبانوں میں اُردو کی خاص صفت ہے۔ جناب شاہ حسین نہری فرماتے ہیں کہ یہ اُسلوب قرآن حکیم میں کثرت سے موجود ہے۔ لیکن میرے خیال میں یہ عربی زبان کی نحوی صفت ہے، اور اُردو میں یہ معاملہ روزمرہ کا ہے۔ اس روزمرہ (جنت گئی جہنم بھی) میں مستقبل کے علاوہ امریہ (imperative) اور دعا / بددعا کے عناصر بھی ہیں۔ مراد دراصل یہ ہے کہ ایسی جنت نہ ہوتی تو بہتر ہوتا، یعنی ہمیں ایسی جنت سے کیا فائدہ؟ لیکن معنی یہ بھی ہیں کہ (۱) کاش ایسی جنت جہنم میں ڈال دی جائے (۲) ایسی جنت کو جہنم میں ڈال دینا چاہیے۔ (۳) ایسی جنت جہنم میں جائے گی، وغیرہ۔ اس طرح کے اشعار کو بہ غور پڑھیے تو اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ میر نے روزمرہ کی زبان کو شاعری کی زبان بنا دیا۔

۳۰۰/۲ صبح کے ذرا پہلے آسمان پر ایک سفید لکیر روشنی کی نمودار ہوتی ہے (اس کا ذکر قرآن پاک میں بھی ہے، جہاں اُسے سفید دھاگے سے تشبیہ دی گئی ہے۔) یہ سفید لکیر چوں کہ آسمان کی سیاہی کو عمودی طور پر تقسیم کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے، اس لیے اسے چاک گریباں سے تشبیہ دیتے ہیں۔ (کیوں کہ چاک گریباں بھی عمودی ہوتا ہے اور لباس پر ایک لکیری بناتا ہے۔) اسی اعتبار سے صبح کو چاک گریباں کہا جاتا ہے۔ اب شعر کے معنی پر غور کیجیے۔ خود کو چاک گریباں کہا، یعنی کسی خاص وقعت کا حامل نہیں ٹھہرایا۔ گریباں چاکی جنوں کی پہلی منزل ہے۔ لہٰذا کسی خاص وقعت کی حامل نہیں۔ لیکن پھر یہ کہا کہ صبح بھی تو گریباں چاک ہوتی ہے، لہٰذا اپنی وقعت کا ایک قرینہ قائم کر لیا۔ یعنی ہم صبح سے کم نہیں ہیں۔ اب کہا کہ زندگی کی فرصت اتنی کم ہے کہ اس میں اس سے زیادہ کمال حاصل نہیں ہو سکتا کہ گریباں چاک کر لیا جائے۔ چوں کہ صبح بھی تھوڑی ہی دیر تک رہتی ہے (یعنی جب دن چڑھ آئے تو اُس وقت کو صبح نہیں کہتے۔) لہٰذا عمر کی فرصت کم اور صبح میں مناسبت بھی ہے۔

مصرع ثانی کا استفہامیہ انداز بھی بہت لطیف ہے۔ یہ کنایہ تو ہے ہی کہ عمر کی فرصت کم ہے، یہ اشارہ بھی ہے کہ اگر فرصت زیادہ ہوتی تو شاید بعض دوسرے کام (یعنی عشق کے علاوہ اور کام) بھی ممکن تھے۔ اب جب کہ فرصت ہی بہت تھوڑی ہے۔ تو اتنا کافی ہے کہ ہم چاک گریباں کر لیں۔

مصرع اولیٰ میں ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ گریبان چاکی تو طرح طرح کی ہو سکتی ہے، لیکن اگر ہم اس طرح کی گریباں چاکی اختیار کر لیں جیسی کہ صبح کی ہے، تو یہی بہت کافی ہے۔ اب یہ امکان پیدا ہو گیا کہ ممکن ہے بعض گریباں چاکیاں صبح کی گریباں چاکی سے بہتر ہوں۔ یا پھر صبح کی گریباں چاکی سب سے بہتر ہو۔

شعر میں عجب طرح کا ولولہ ہے، لیکن ایک انداز بے پروائی اور تھوڑا غرور لیکن محزونیت بھی ہے۔ انسان کر تو بہت کچھ سکتا ہے، لیکن اسے فرصت کم ملی ہے، پھر بھی اس کم فرصتی کے باوجود جو کچھ اس نے کر لیا ہے وہ معمولی اور کم عیار نہیں ہے۔ انسان ہزار بے چارہ سہی، لیکن کم حقیقت نہیں، جیب چاکی محض عشق کا استعارہ نہیں، بل کہ پورے طرز حیات

اور پوری انسانی تنگ ودو کی علامت ہے، زبردست شعر کہا ہے۔

۳۰۰/۳ اس شعر میں بھی معنی کی کثرت، اور بحزونی اور ولولۂ کار دونوں کا غیر معمولی امتزاج ہے۔ مصرع ثانی کے ابہام نے کئی امکانات پیدا کر دیے ہیں۔

(۱) پچھلے سال موسم بہار میں میری بے کلی کا عجب زور تھا، لیکن مَیں قفس کو توڑ کر آزاد نہ ہو سکا۔ دیکھوں اس موسم گل میں میرا کیا حال ہوتا ہے۔

(۲) پچھلے سال تو بے کلی کے باوجود میں قفس کو نہ توڑ سکا، لیکن اس بار دیکھنا۔ مَیں تیلیوں کو توڑ پھوڑ کر باہر آ جاؤں گا۔

(۳) پچھلے سال تو بہت بے کلی تھی۔ خدا معلوم اس سال کتنی ہو، زیادہ ہو کہ کم ہو، یہ میرے اختیار میں تو ہے نہیں۔

(۴) پچھلی بار بے کلی کے باوجود مَیں بچ گیا، دیکھوں اس بار جان بچتی ہے کہ نہیں۔

(۵) پچھلی بار تم لوگوں نے قفس کے اندر میری بے کلی دیکھی تھی۔ اس بار میں آزاد ہوں۔ دیکھنا اس موسم گل میں کیا کیا خوشیاں مناتا ہوں اور نغمے گاتا ہوں۔

(۶) پچھلے سال مَیں قفس میں تھا، اور بہت بے کل تھا۔ اس سال آزاد ہوں۔ دیکھوں اب بھی یہ بے کلی برقرار رہتی ہے کہ گھٹتی ہے۔

"پر کے" بہ معنی "پچھلے سال" میرؔ نے تو کئی جگہ باندھا ہے، لیکن اور کہیں نظر نہ آیا، ہاں مشرقی اُردو میں "پر کے سال" بہ معنی "سال گذشتہ" اب بھی مستعمل ہے۔ اس فقرے کی تازگی شعر کے حُسن میں اضافہ کر رہی ہے۔ پھر یہ بھی دیکھیے کہ ایسے مضمون اور ایسے اُسلوب کے باوجود میر نے رعایتِ لفظی کا دامن نہ چھوڑا۔ "پَر" بہ معنی (feather, wing) اور "قفس" میں ضلع کا ربط ہے۔ "کلی" اور "گل" میں ضلع کا ربط ظاہر ہے۔ "پَر" سے ذہن "پرسوں" اور "کلی" سے "کل" کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ اس لیے "پَر" اور "کلی" میں بھی ضلع کا کھیل ہے۔ مکمل شعر کہا ہے۔ اس مضمون سے مشابہ ایک بات دیوانِ اوّل میں کہی ہے، لیکن وہاں یہ معنوی ابعاد نہیں:

پر تو گذرا قفس ہی میں دیکھیں اب کی کیسا یہ سال آتا ہے

(۳۰۱) (۱۲۰۵)

اب لاغری سے دیں ہیں ساری رگیں دکھائی پر عشق بھر رہا ہے ایک ایک میری نس میں

۳۰۰/۱ اس مضمون کو دیوانِ پنجم میں دہرایا ہے:

تن زرد و لاغر میں ظاہر رگیں ہیں بھرا ہے مگر عشق اِک ایک نس میں

یہاں وہ بات نہیں آئی جو زیرِ بحث شعر میں ہے۔ مصرع اولیٰ میں الفاظ پوری طرح کارگر نہیں ہیں۔ مصرع ثانی میں بھی "عشق بھرا ہے" اتنا موثر نہیں جتنا "عشق بھر رہا ہے" موثر ہے۔ دونوں شعر یہ ہرحال میرؔ کے مخصوص طرزِ فکر اور اُسلوب کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مصرع اولیٰ میں مشاہدہ واقعیت سے بھرپور ہے، اس لیے شعر مبالغے پر مبنی ہونے کے باوجود روزمرہ

کی زندگی سے قریب معلوم ہوتا ہے۔ مصرع ثانی کے پیکر کا تو پوچھنا ہی کیا ہے۔ اس قدر محاکاتی اور محسوس سطح کا پیکر صرف شیکسپیر کے یہاں مل سکتا ہے۔ پہلے مصرعے میں دکھائی دینے والی رگوں کا ذکر کر کے پیکر کو پشت پناہی بخشی ہے اور مناسبت الفاظ بھی پیدا کر دی۔

دوسرے مصرعے میں پیکر اس قدر زبردست ہے کہ معنی کا بھی حق ادا کر رہا ہے۔ لیکن پھر بھی میر نے معنی کی ایک اور تہ رکھ دی ہے۔ "پر عشق بھر رہا ہے" میں لفظ "پر" کے باعث دو مفہوم اور پیدا ہو گئے۔ (۱) اگرچہ میں خود لاغر اور نقیہ ہو گیا ہوں، لیکن میرے رگ و پے میں عشق کی قوت بھری ہوئی ہے۔ (۲) اگرچہ میں لاغر اور زار و نزار ہوں، لیکن عشق مجھے نہیں چھوڑتا۔ گویا یہ رگیں جو دکھائی دے رہی ہیں، یہ اس وجہ سے ہیں کہ ان میں خون کی جگہ عشق بھرا ہوا ہے۔

"عشق بھر رہا ہے" میں بھی کئی معنی ہیں۔ (۱) عشق بھرا ہوا ہے۔ (۲) عشق بھر کے رہ گیا ہے۔ (۳) عشق لحظہ لحظہ ان رگوں میں بھرتا جا رہا ہے۔ (۴) عشق کوئی ذی روح شے ہے جو بالارادہ میری رگوں میں بھرتی چلی جا رہی ہے۔ "بھرا ہے عشق" میں یہ معنویت نہیں۔

خیالی مضمون اور واقعی مضمون، نازک خیالی اور معنی آفرینی، ان چیزوں میں فرق دیکھنا ہو تو میر کے مضمون سے مشابہ مضمون پر مبنی مومن کا یہ شعر سنیے:

درد ہے جاں کے عوض ہر رگ و پے میں ساری   چارہ گر ہم نہیں ہونے کے جو درماں ہو گا

مومن کا شعر بہت خوب ہے، لیکن اس میں معنی کی تہ نہیں، اور مضمون میں روزمرہ زندگی کی کیفیت نہیں۔ مومن کا خیال بہت نازک ہے اور مصرع ثانی میں ایجاز اس قدر ہے کہ بیان میں بے حد برجستگی پیدا ہو گئی ہے، مومن کا مضمون فارسی شعرا پر مبنی ہے، مثلاً نظیری:

گویا تو بروں می روی از سینہ وگرنہ   جاں دادن کس ایں ہمہ دشوار نہ باشد

(ایسا لگتا ہے کہ گویا تو ہمارے سینے سے نکلا چلا جائے گا۔ ورنہ جان دینا کوئی ایسی مشکل بات نہیں۔)

نظیری کے یہاں کیفیت کی جو شدت ہے، وہ مومن کے یہاں نہیں۔ ورنہ دونوں کے مضمون کی منطق ایک ہی ہے۔ میر کا مضمون سراسر طبع زاد ہے۔ اور سب باتوں کے ساتھ ساتھ اس میں غرور اور مباہات کا پہلو بھی ہے کہ غم نے جسم کو سب گھلا کر نزار کر دیا، سب کچھ پگھل کر بہ گیا، لیکن عشق ہمارے نظام جسم سے نہ نکلا۔ شراب یا دوسری منشیات جب انسان پر حاوی ہو جاتی ہیں تو وہ منزل آ جاتی ہے جب یہ ذہن کی نہیں، بل کہ جسم کی ضرورت بن جاتی ہیں۔ یعنی غذا ملنے نہ ملنے سے کوئی خاص فرق نہیں پڑتا، لیکن جس نشے کی عادت ہے وہ نہ ملے تو جسم کام نہیں کرتا۔ میر کے شعر میں بھی عشق اب صرف ذہنی کیفیت نہیں، بل کہ نظام جسم کی ضرورت بن گیا ہے۔

جہاں گیر کا درباری اور مشہور سردار مغل عنایت خاں (وفات ۱۶۱۸) آخری وقت میں اس قدر نقیہ و لاغر ہو گیا تھا کہ بہ قول جہاں گیر اس کی ہڈیاں تک گل گئی تھیں۔ افیون اور شراب سے کثیر شغف کے باعث عنایت خان آشنا کی حالت اس درجہ سقیم ہو گئی کہ جہاں گیر کو یقین نہ آتا تھا کہ کوئی شخص اتنی جلد اس قدر گھل سکتا ہے۔ اس نے اپنے ایک مصور (غالباً

بشن داس) سے آشنا کے آخری وقت کی جو تصویر بنوائی ہے اس میں آشنا محض استخوان و پوست کا مجموعہ معلوم ہوتا ہے۔ (یہ تصویر باسٹن میوزیم میں ہے۔) اس کے برخلاف، اسی عنایت خاں آشنا کی ایک تصویر جو موت سے صرف تین سال قبل کی ہے۔ (وکٹوریہ اور البرٹ میوزیم، لندن) اس میں عنایت خاں مردانہ حُسن و وجاہت کا اعلا نمونہ نظر آتا ہے۔ میر کو مصوری سے دل چسپی تھی، اس لیے عجب نہیں کہ وہ عنایت خاں آشنا کی تصویر مرگ سے واقف رہے ہوں۔

(۳۰۲) (۱۲۰۶)

روتے ہیں نالہ کش ہیں یا رات دن جلے ہیں ہجراں میں اس کے ہم کو بہتیرے مشغلے ہیں
مرنا ہے خاک ہونا ہو خاک اُڑتے پھرنا اس راہ میں ابھی تو درپیش مرحلے ہیں
پست و بلند دیکھیں کیا میر پیش آئے اس دشت سے ہم اب تو سیلاب سے چلے ہیں

۳۰۲/۱ ملاحظہ ہو ۱۶۸/۳۔ جہاں اس مضمون کو اور بھی عمدگی سے بیان کیا ہے۔ شعر زیر بحث اور ۱۶۸/۳ پر مبنی مرزا جان طپش کا شعر ہے:

چھیلتا ہے کبھی زخموں کو کبھی داغوں کو تیرے ناکام کو رہنے لگے اب کام بہت

میر کا کمال یہ ہے کہ اُنھوں نے شعر زیر بحث میں ''مشغلے'' کا لفظ رکھ دیا۔ لفظ ''کام'' میں عام طور پر کسی بامقصد کام، یا مصروفیت، کا اشارہ ہوتا ہے۔ ''مشغلہ'' کا لفظ اس وقت زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے جب کام میں کوئی اہم مقصد نہ ہو، بل کہ ایک طرح کی (idle activity) یا کارِ بے کاراں ہو۔ احمد مشتاق کا عمدہ شعر ہے:

اب شغل ہے یہی دل ایذا پسند کا جو زخم بھر گیا ہے نشاں اُس کا دیکھنا

شعر زیر بحث میں دوسری بات یہ ہے کہ اگرچہ ۱۶۸/۳ میں بھی خود ترحمی بالکل نہیں، بلکہ ایک طرح سے خود پر طنز ہے، لیکن وہاں (اور طپش کے شعر میں بھی) جن کاموں کا ذکر ہے وہ خاصے شدید اور ضرورت سے زیادہ ڈرامائی تناؤ کے حامل ہیں یعنی (over dramatized) ہیں۔ شعر زیر بحث میں ہجر کے مشغلوں کو بیان کرنے کے لیے جن لفظوں کا انتخاب کیا ہے وہ بالکل رسمی ہیں۔ اس طرح ان میں اور ''مشغلہ'' (بہ معنی idle activity) میں اچھی مناسبت پیدا کر دی ہے۔

۳۰۲/۲ اس شعر میں کوئی خاص بات نہیں۔ تین شعر پورے کرنے کے لیے اسے رکھا گیا ہے۔ لیکن مناسبتِ لفظی کا کرشمہ یہاں بھی موجود ہے، کہ مصرع ثانی میں ''راہ'' کہا، اور مصرع اولیٰ میں تین مکمل جملے رکھے جن کا ربط ''راہ'' سے ہے۔ (۱) مرنا ہے (کسی کی راہ میں مرنا، مثلاً خدا کی راہ میں مرنا۔) (۲) خاک ہونا۔ (راہ میں خاک ہوتی ہے۔) (۳) ہو خاک اُڑتے پھرنا۔ (راہوں میں خاک اُڑتی پھرتی ہے۔ میر کے زمانے میں تارکول کی سڑکیں نہ تھیں۔) پھر لطف کہ ''اس راہ'' کہا، تخصیص نہ کی کہ کون سی راہ مراد ہے۔ معلوم ہوا میر کے معمولی شعر بھی اس قدر معمولی نہیں ہوتے۔

۳۰۲/۳ میر نے سیلاب کو اکثر ایسے شخص کا استعارہ کیا ہے جو اپنے مقصد کے حصول میں پوری طرح منہمک ہو، جو ادھر اُدھر نہ دیکھے، بس سر جھکائے چلتا جائے، ملاحظہ ہو ۶/۴ جہاں بگولے کو ''گردن کش'' کہہ کر اس پر نکتہ چینی کی ہے اور مخاطب کو

تلقین کی ہے کہ وہ سیلاب کی طرح سرگاڑے چلا جائے۔ شعرِ زیرِ بحث میں نئی بات یہ نکالی ہے کہ جب سیلاب پُر جوش ہوتا ہے تو وہ نہ پستی میں رکتا ہے اور نہ زمین کی اونچی سطح سے دبتا ہے۔ لہٰذا پست و بلند کے پیش آنے پر کوئی تشویش نہیں ہے، بل کہ ایک طرح کا شوق ہے، کہ دیکھیں کس کس طرح کی مخالفت سے پالا پڑتا ہے۔

لطف کی بات یہ ہے کہ میر نے عشق کو اکثر شیر سے تشبیہ دی ہے، اور دو جگہ سیلاب کو بھی شیر سے ڈرایا ہے۔ دونوں شعر دیوانِ پنجم میں ہیں:

(۱) گیا میری وادی سے سیلاب بچ کر نظر یاں جو کی عشق کے شیر نر پر

(۲) یہ بادیۂ عشق ہے البتہ ادھر سے بچ کر نکل اے سیل کہ یاں شیر کا ڈر ہے

یہ بات واضح نہیں ہوتی کہ سیلاب کو شیر سے کیا خوف یا خطرہ ہو سکتا ہے۔ شیر کو البتہ پانی سے کوئی خاص شغف نہیں ہوتا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ وہ تیرنا خوب جانتا ہے۔ لہٰذا شیر کو سیلاب سے کوئی خاص خطرہ نہیں ہوتا۔ فی الحال تو ہم یہی کہہ سکتے ہیں کہ شیر چوں کہ جنگل کا بادشاہ ہوتا ہے، اس لیے سیلاب بھی اس سے خوف کھاتا ہے۔

لیکن اس بات کو اگر شعرِ زیرِ بحث پر منطبق کیا جائے تو ایک دل چسپ صورتِ حال یہ نکلتی ہے کہ سیلاب کی طرح سرگاڑے اپنی دھن میں مصروف نکل کھڑے ہونے والے شخص کو اگر شیر (عشق؟) کا سامنا کرنا پڑے تو اس کا کیا حال ہو گا؟ ایسا تو نہیں کہ یہ دشت دراصل دشتِ حیات ہے اور اس سے نکلنے کا ارادہ اس لیے کیا ہے کہ اس میں شیر (تجربۂ عشق؟) فی الحال نہیں ہے، اور متکلم کو امید ہے کہ کہیں نہ کہیں آگے جا کر اس کا سیلِ زیست بھی شیرِ عشق سے مغلوب ہو گا؟ ابہام، اور توقع کی فضا نے شعر میں بڑی جان پیدا کر دی ہے۔

(۳۰۳)

(۱۲۱۳)

۸۵۵ مجھ کو دماغ وصفِ گل و یاسمن نہیں میں جوں نسیم باد فروشِ چمن نہیں

باد فروش = خوشامدی، بھاٹ

$\frac{۳۰۳}{۱}$ یہ شعر اس بات کی صاف دلیل ہے جس کی طرف میں نے شعر شور انگیز (جلد اول) کلاسیکی اردو غزل کی شعریات اور میر تقی میر کے دیباچے میں اشارہ کیا ہے کہ بودلیئر کی طرح میر بھی دل چسپ الفاظ کو شعر میں باندھنے کا اتنا شوق رکھتے تھے کہ انھوں نے بعض شعر محض کسی تازہ لفظ کو باندھنے کی خاطر کہے ہیں۔ ''بادفروش'' کا لفظ اس قدر دل کش و طرفہ ہے کہ اسے باندھتے ہی بنے۔ اور میر نے حق بھی پوری طرح ادا کر دیا کہ نسیم کو (جو چمن کی خوش بو چاروں طرف پھیلاتی ہے) چمن کا خوشامدی کہا۔ پھر اپنی انفرادیت اور انانیت بھی ظاہر کر دی کہ میں نسیم کی طرح کا ہلکے مزاج والا شخص نہیں ہوں۔ مجھے یہ کہاں پسند ہے کہ میں گل پھول کی تعریف میں اپنا وقت ضائع کروں یا خود کو ان کا مداح ثابت کروں؟

اب یہ ملاحظہ ہو کہ ''خوشامدی'' کا مضمون بیان کرنے کے لیے ''بادفروش'' جیسا لفظ ڈھونڈا جو مناسبت کی معراج ہے، کیوں کہ نسیم نہ صرف خود ہوا ہے، بل کہ ''خوش بو'' کی بھی صفت کے لیے ''باد'' یا ''نفس'' کا لفظ لاتے ہیں۔ پھر نسیم چوں کہ چمن کی خوش بو (= باد) کو دور دور تک پھیلاتی ہے، اس لیے گویا بادفروشی (یعنی خوش بو کا کاروبار) کرتی ہے۔

خوشامدی کو بُرا تو کہا ہی جاتا ہے، لیکن اس کے لیے ایسا لفظ لانا جو خوشامدی کے بُرے عمل کو بھی ظاہر اور ثابت کرے تلاش لفظ تازہ کو کمال تک پہنچاتا ہے۔

نثار احمد فاروقی نے لکھا ہے اور ٹھیک لکھا ہے کہ "بادفروش" پیشہ ور بھاٹ یعنی مداح کو کہتے تھے جو بڑے بڑے گھرانوں کے انساب یاد کر کے اُن کی مدح میں فی البدیہہ یا پہلے سے نظم کردہ کلام محفلوں میں پیش کرتا تھا۔ یہ معنی بھی ہمارے حسب مطلب ہیں لیکن پوری طرح کارگر نہیں ہیں جیسا کہ اوپر کی بحث سے واضح ہوا ہوگا۔

(۳۰۴) (۱۲۱۴)

تم کبھو میر کو چاہو سو کہ چاہیں ہیں تمھیں　　اور ہم لوگ تو سب ان کا ادب کرتے ہیں

۳۰۴/۱ یہ شعر تعریف و تجزیہ سے مستغنی ہے۔ میر کو "کبھی" چاہنے کا مضمون خود ہی اس قدر پُر معنی ہے کہ اگر شعر میں اور کچھ نہ ہوتا تو بھی یہ شعر قابل قدر ہوتا۔ "کبھی" بہ معنی "ایک بار" "فرض کیجیے تو" "چاہو" کے دو معنی نکلتے ہیں۔ (۱) تمھارے دل میں میر کی محبت پیدا ہو۔ (۲) تم میر سے اختلاط کرو۔ "کبھی" بہ معنی "کسی وقت" "فرض کیجیے تو مفہوم یہ ہوا کہ کسی بھی وقت سہی لیکن ایک بار میر کو اپنے پاس بلالو۔ "کبھی" بہ معنی "کسی موقعے پر" "فرض کیجیے تو معنی ہوے کہ میر تمھیں عرصے سے چاہتے ہیں، کبھی وہ دن بھی آجاے جب تم میر کو چاہنے لگو یعنی تم ہی ایک ہو جو انھیں چاہ سکتے ہو۔ وہ تمھیں چاہتے ہیں تو تم بھی ان کو چاہو۔

دوسرے مصرعے میں میر کے خاص رنگ کا روزمرہ زندگی والا ماحول ہے۔ کچھ لوگ ہیں، ممکن ہے وہ خود معشوق صفت لوگ ہوں، لیکن وہ میر سے بے تکلف نہیں ہو سکتے، کیوں کہ وہ میر کا ادب کرتے ہیں۔ لیکن یہ بات بھی ہے کہ میر کو بھی اُن سے کوئی محبت نہیں، کیوں کہ میر کو تو مخاطب سے عشق ہے۔ (یعنی اُس معشوق سے جس کو مخاطب کر کے یہ کلام کیا گیا۔) لہٰذا اگر متکلم لوگوں کو میر سے محبت ہو بھی، تو وہ بے فائدہ ہے، کیوں کہ میر تو کسی اور کو چاہتے ہیں۔ ادب کرنے میں یہ نکتہ بھی ہے کہ "چاہنا" جہاں ہو وہاں ادب دیر تک نہیں رہتا۔ جہاں اختلاط شروع ہوا اور معاملات عشق کی بے تکلفی آئی، ادب کی بساط تہ ہوئی۔ ادب کا ذکر اس بات کو واضح کر دیتا ہے کہ "چاہو" میں صرف افلاطونی محبت نہیں ہے، بل کہ معاملات اختلاط بھی ہیں۔

پھر سوال یہ ہے کہ لوگ میر کا ادب کیوں کرتے ہیں؟ ظاہر ہے کہ اس کی وجہ یہ نہیں کہ میر بہت پیرانہ سال بزرگ یا کوئی خشک مزاج عالم ہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو کسی سے عشق کا سوال ہی نہ تھا۔ لہٰذا میر کا ادب اُن کی عاشقی کے مرتبے کی بنا پر ہے۔ اس لیے یہ بات ظاہر ہے کہ لوگ میر کا ادب ان باتوں کی بنا پر کرتے ہیں عاشقی جن سے عبارت ہے۔ مثلاً یہ کہ میر سوز و الم کی انتہائی منزل کو پہنچ گئے ہیں۔ شدید غم ہمیشہ تقدس کا حامل ہوتا ہے اور احترام کا تقاضا کرتا ہے۔ چناں چہ آسکر وائلڈ (Oscar Wilde) جیسے شخص نے بھی محسوس کیا کہ جہاں غم ہے وہاں تقدس ہے۔ (Where there is sorrow there is holy ground.) ممکن ہے اس کا یہ خیال والٹر پیٹر (Walter Pater) سے مستعار رہا ہو جہاں

اس نے ڈاونچی (Da Vinci) کی مونالیزا (Mona Lisa) کے بارے میں لکھا ہے۔ بہ ہر حال، یہ بات مشرق و مغرب میں عرصے سے مانی گئی ہے، کہ غم میں تقدس کا رنگ ہوتا ہے اور وہ احترام کا تقاضا کرتا ہے۔

یا پھر میر کا ادب شاید اس وجہ سے لازم ہو کہ اُن کی دیوانگی حد کمال کو پہنچی ہوئی تھی۔ دیوانوں کو غیر انسانی، بل کہ الوہی فیضان سے مشرف سمجھنا بھی مشرق و مغرب میں عام بات رہی ہے۔ ارسطو نے شعرا میں ایک طرح کی دیوانگی بے وجہ ہی نہیں دریافت کی تھی۔ اور شیکسپیر نے اپنے ایک کردار کی زبان سے بے مطلب ہی یہ بات نہ کہلائی تھی کہ دیوانہ، عاشق اور شاعر، تینوں سرتا سر تخیل ہیں، تخیل اُن میں کوٹ کوٹ کر بھرا ہوتا ہے۔ میشیل فوکو (Michel Foucault) نے اپنی کتاب (Madness and Civilization) میں لکھا ہے کہ دیوانوں کو مقدس سمجھنے کی روایت مغرب میں کم و بیش انیسویں صدی تک قائم رہی۔ فوکو نے اس معاملے پر بحث دوسرے نقطۂ نظر سے کی ہے، لیکن یہاں مجھے صرف اتنا کہنا مقصود ہے کہ دیوانوں، مجذوبوں اور مستغرق فی الخیال لوگوں کی تقدیس بہت مشہور مسئلہ ہے۔

تیسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ میر سراسر عشق ہیں (پر عشق بھر رہا ہے ایک ایک میری نس میں۔) ایسے شخص کا ادب لازمی ہے، کیوں کہ عشق کی اپنی روحانیت ہوتی ہے۔ اور اگر کوئی شخص کمال عشق کے درجے پر فائز ہو تو پھر کیا کہنا ہے۔

اس طرح یہ شعر محض عشقیہ مضمون کا نہیں۔ بل کہ اس میں ایک پورا تصورِ حیات اور لائحہ زیست آ گیا ہے۔ عزیز قیسی کے یہاں یہ مضمون بہت محدود ہو گیا ہے، اس لیے معنی بھی کم ہیں:

اک تمھیں ہم سے کھنچے ہو ورنہ چاہنے والوں کو سب چاہتے ہیں

(۳۰۵)

(۱۲۱۵)

اے بت گرسنہ چشم ہیں مردم نہ ان سے مل دیکھیں ہیں ہم نے پھوٹتے پتھر نظر سے یاں

۳۰۵/۱ بھوکی، ہوس ناک نگاہوں سے معشوق کو دیکھنے والوں کو "گرسنہ چشم" کہنا نہایت پُر زور اور بدیع بات ہے۔ لیکن مصرع ثانی کے پیکر نے شعر کی بندش کو حد اعجاز تک پہنچا دیا ہے۔ نگاہیں صرف بھوکی، تیز یا بے محابا نہیں ہیں، بل کہ ان میں ایک طرح کی بہیمیت ہے۔ ایک طرح کا طبیعی اور جسمانی جارحانہ پن ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے نگاہیں نہیں ہیں، ہوس ناکی اور بے حیائی کے پتھر ہیں جو معشوق کے چہرے کے ساتھ ذہنی زنا بالجبر کر رہے ہیں۔ پھر اس مضمون کے ساتھ مناسبت اور رعایت کا بھی پورا انتظام ہے۔ مصرع ثانی میں پھوٹتے پتھروں کا ذکر کیا تو مصرع اولیٰ میں معشوق کے لیے "بت" کا لفظ استعمال کیا، کہ بت پتھر کا ہوتا ہے۔ "چشم"، "مردم" (بہ معنی "آنکھ کی پتلی") "دیکھیں"، "پھوٹنا"، "نظر" ان سب میں مراعات النظیر اور ضلع دونوں کا لطف ہے۔ پھر مکر شاعرانہ الگ، کہ دوسرے لوگوں کو گرسنہ چشم کہا اور معشوق کو ان سے ملنے سے منع کیا۔ لیکن یہ ظاہر ہے کہ متکلم خود کو گرسنہ چشم لوگوں میں نہیں شمار کر رہا ہے۔ لہٰذا اشارہ یہ ہے کہ اور لوگوں سے نہ ملو، ہم سے ملو۔ معشوق کے لیے "بت" کا لفظ استعمال کر کے یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ خود معشوق ہزار سنگ دل اور غیر اثر پذیر ہو، لیکن بوالہوس لوگوں کی آنکھ معشوق کے دل سے زیادہ سخت ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

چشم رآنکھ ردیدہ اور ''مردم'' کا ضلع جو اس شعر میں ہے۔ شاہ نصیر کو اتنا پسند آ گیا کہ اُنھوں نے اسے بار بار نظم کیا ہے:

گردش دیدۂ دریا ہے عیاں کشتی سے مردماں آنکھ لڑاتا ہے یہ طوفاں دریا

خانۂ چشم اس کے سب رہنے کی خاطر چھوڑ دو دیدہ و دانستہ اٹھو مردماں بہر خدا

بے تصور یار کے یوں چشم لگتی ہے نصیر کاسۂ خالی ہو جیسے مردم سائل کے ہاتھ

لیکن شاہ نصیر کے شعروں میں معنی کی وہ فراوانی نہیں جو میر کے یہاں ہے۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے (اس کی طرف نثار احمد فاروقی (مرحوم) نے اشارہ کیا تھا) کہ بعض لوگوں کا اعتقاد ہے کہ پتھر کو بھی نظر لگتی ہے اور پتھر کو نظر لگے تو اس میں شگاف پیدا ہو جاتا ہے۔ میر نے اس اعتقاد پر مضمون کی بنیاد رکھ کر اور اس میں نیا پہلو پیدا کر دیا ہے۔ مضمون آفرینی اسے کہتے ہیں۔ جناب شاہ حسین نہری اطلاع دیتے ہیں کہ ان کے علاقے (اورنگ آباد) میں عام طور پر کہتے ہیں کہ نظر لگے تو پتھر بھی پھوٹ جاتے ہیں۔ اس طرح ممکن ہے کہ یہ مضمون (کہاوت) میر نے دکن سے حاصل کی ہو۔ میر اور سودا کے یہاں دکنی استعمالات بہت ہیں۔

دیوانِ چہارم

ردیف ن

(۳۰۶)

(۱۴۴۴)

کب تک دل کے ٹکڑے جوڑوں میر جگر کے لختوں سے کسب نہیں ہے پارہ دوزی میں کوئی وصال نہیں

کسب = پیشہ (پارہ دوزی = پھٹے پرانے کپڑوں، خیموں وغیرہ کی مرمت کرنا)۔ (وصال = کتابوں کی جلد بندی کرنے والا)

۳۰۶/۱ دل کی صفت یہ ہے کہ اگر اس پر خراش یا ہلکا زخم بھی آجائے تو وہ آپ سے آپ ٹھیک ہو سکتا ہے اگر دل پر مزید زور نہ پڑے۔ جگر کی بھی یہ صفت ہے کہ بڑی حد تک بے کار ہو جانے پر بھی وہ اپنی اصلاح از خود کر سکتا ہے۔ یہاں مضمون یہ ہے کہ دل کے ٹکڑے ہو گئے ہیں، اب اس میں از خود اصلاح کی قوت نہیں۔ لہٰذا اس کے ٹکڑوں کو جوڑنے کے لیے جگر کے ٹکڑے بروئے کار لائے جا رہے ہیں۔ مراد یہ نکلی کہ جگر بھی پارہ پارہ ہو گیا ہے۔ اگر جگر پاروں کو دل کی مرمت کے لیے استعمال کریں گے تو خود جگر کی مرمت کس طرح ہوگی؟ مصرعے کا انشائیہ اسلوب بھی عمدہ ہے، کیوں کہ اس میں مسلسل (اور غالباً بے فائدہ) پارہ دوزی سے اُکتا جانے کا بھی اشارہ آ گیا ہے۔

''پارہ دوز'' وہ شخص ہوتا ہے جو پھٹے پرانے کپڑوں کے ٹکڑوں کو جوڑ کر قابل استعمال بناتا ہے۔ خیمے کی مرمت کرنے والے کو بھی پارہ دوز کہتے ہیں۔ خیمے چوں کہ اکثر چمڑے کے بھی ہوتے تھے، اس لیے دل جگر کے ٹکڑوں کو جوڑنے والے شخص کو ''پارہ دوز'' کہنا اور بھی مناسب ہے۔ مصرع ثانی میں اُکتاہٹ کے ساتھ احتجاج اور ہلکے سے طنز کی بھی کیفیت ہے۔ میں کوئی پارہ دوز نہیں ہوں، وصال بھی نہیں ہوں۔ عاشقی کا پیشہ اور ہے، پارہ دوزی اور وصالی کا پیشہ اور۔ یہ بھلا کون سی بات ہے کہ عاشق سے اُن کاموں کی توقع رکھی جائے جو اس کا پیشہ نہیں ہیں۔

''پارہ دوز'' قلیل الاستعمال لفظ ہے، اس لیے تازہ ہے، چوں کہ دل اور جگر کے بھی ٹکڑوں کو ''پارہ'' کہتے ہیں، اس لیے ''پارہ دوزی'' اور بھی مناسب ہے۔ ''وصال'' بہ معنی ''جلد بند'' بہت ہی نادر لفظ ہے، کسی لغت میں نہیں ملا۔ فرید احمد برکاتی نے آسی کے حوالے سے اس کے معنی لکھے ہیں۔ اسٹائنگاس میں ''وصال'' بہ معنی ''جلد ساز'' ضرور دیے ہیں۔ چوں کہ قرآن پاک کے تیسویں حصے کو بھی ''پارہ'' کہتے ہیں۔ اس لیے جگر پارہ، پارہ دوزی اور وصال میں مناسبت بھی ہے۔ ''وصل'' کے اصل معنی ہیں ''پیوند''۔ اس طرح ''پارہ دوزی'' اور وصال (بہ معنی ''پیوند لگانے والا'') میں مناسبت بھی ہے۔ امیر مینائی نے ''پارہ دوزی'' کا مضمون تو براہِ راست میر سے لے لیا ہے۔ لیکن لفظ ''وصال'' سے کھیلنے کی ہمت انھیں بھی نہ ہوئی۔ امیر مینائی:

پارہ دوزی کی دکاں ہے کہ مرا سینہ ہے ہر طرف ڈھیر ہیں دل اور جگر کے ٹکڑے

امیرؔ مینائی کے مصرعِ ثانی کی بندش بہت عمدہ نہیں، پھر ان کا مضمون بھی میرؔ سے کم رہ گیا ہے۔

خود میرؔ نے بھی لفظ "وصال" کو دیوانِ سوم میں باندھا ہے، لیکن اسے پوری طرح سنبھال نہ پائے :

دل صد پارہ کو پیوند کرتا ہوں جدائی میں کرے ہے کہنہ نسخۂ وصل جوں وصال مت پوچھو

معلوم ہوا کہ نقشِ ثانی بھی کبھی نقشِ اوّل سے واقعی بہتر ہو جاتا ہے۔ اُوپر کے شعر میں الفاظ کے بہ قدر معنی نہیں ہیں۔ قائمؔ کے ایک شعر میں "پارہ دوزی" کا لفظ امیرؔ مینائی کے شعر سے بہتر بندھا ہے، لیکن میرؔ کے شعر زیرِ بحث کے ہم پلہ نہیں :

آیا ہوں پارہ دوزیِ دل سے نپٹ تنگ ایسے پھٹے ہوئے کو میں کب تک رفو کروں

(۳۰۷) (۱۴۴۶)

کوئی طرف یاں ایسی نہیں جو خالی ہووے اس سے میرؔ یہ طرفہ ہے شورِ جرس سے چار طرف ہم تنہا ہوں

۳۰۷/۱ قرآن مجید میں اللہ تعالیٰ نے فرمایا ہے کہ تم جس طرف بھی منھ کرلو، تمھیں میرا چہرہ نظر آئے گا۔ اس مضمون کو لے کر میرؔ نے اکیلے پن اور بے یاری کے لیے اپنے مرغوب استعارے (شورِ جرس) سے ملا دیا ہے اور نئی بات پیدا کی ہے۔ جرس کا شور دُور دُور پھیلتا ہے، لیکن اس کے ساتھ کوئی نہیں جاتا۔ آواز کہیں جاتی ہے اور قافلہ کہیں جاتا ہے۔ خود قافلے کو بھی خبر نہیں ہوتی کہ صوتِ جرس کہاں کہاں تک پہنچی ہے۔ پھر آواز تو موجود ہے، لیکن صاحبِ آواز یعنی جرس کہیں اور۔ پھر شورِ جرس دشت و صحرا میں پھیلتا ہے، لیکن اُس کو سننے والا کوئی نہیں ہوتا۔ یا دُور کہیں سے جرس کا شور کسی کو سنائی دیتا ہے، لیکن یہ معلوم نہیں ہوتا کہ جرس اور قافلہ کہاں ہے۔ ان کیفیات کو بیان کرنے کے لیے بودلیئر نے "گھنے جنگلوں میں کھوئے ہوئے شکاریوں کی پکار" کا استعاراتی پیکر خلق کیا ہے۔ میرؔ نے ان باتوں کو ظاہر کرنے کے لیے شورِ جرس کا استعارہ اور پیکر اکثر استعمال کیا ہے۔ فی الحال صرف دیوانِ اوّل کے تین شعر ملاحظہ ہوں :

یک بیاباں برنگِ صوتِ جرس مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

برنگِ صوتِ جرس تجھ سے دُور ہوں تنہا خبر نہیں ہے تجھے آہ کارواں میری

صوتِ جرس کی طرز بیاباں میں ہائے میرؔ تنہا چلا ہوں مَیں دلِ پُرشور کو لیے

شعر زیرِ بحث میں اللہ تعالیٰ کی موجودگی کے باوجود خود کو تنہا دیکھنے کا مضمون بالکل نیا ہے۔ "چار طرف تنہا" کے معنی ہیں میرے چاروں طرف تنہائی ہے۔ اس میں یہ نکتہ بھی ہے کہ مَیں جدھر بھی جاؤں، تنہا ہی رہوں گا۔ "طرف" اور "طرفہ" کی تجنیس بھی عمدہ ہے۔

صائبؔ نے اس مضمون کو، کہ ہر سمت میں اللہ کا چہرہ ہے، پلٹ کر کہا ہے :

اے کہ روے عالمے را جانبِ خود کردۂ روئی آری بسوے صائبِ بیدل چرا

(اے تو کہ جس نے ایک عالم کا منھ اپنی طرف کر رکھا ہے، صائب بیدل کی طرف اپنا منھ کیوں نہیں کرتا؟)
صائب کے یہاں تنہائی میں انانیت ہے، میر کے یہاں تنہائی میں درماندگی ہے اور نظام کائنات پر طنز بھی۔ کیفیت دونوں کے یہاں ہے، لیکن میر کے یہاں کیفیت اور معنی دونوں صائب سے زیادہ ہیں۔ کیوں کہ میر کے شعر میں اس اسرار پر تحیر بھی ہے کہ اللہ کے ہر طرف ہوتے ہوئے بھی میں واماندہ اور تنہا کیوں ہوں؟

(۳۰۸) (۱۴۳۹)

۸۶۰ اک نور گرم جلوہ فلک پر ہے ہر سحر — کوئی تو ماہ پارہ ہے میر اس رواق میں — رواق = محل، کوٹھا

۳۰۸/۱ منولال صفا شاگرد مصحفی نے اس سے ملتا جلتا مضمون بہت لطف سے کہا ہے:

چرخ کو کب یہ سلیقہ ہے ستم گاری میں — کوئی معشوق ہے اس پردۂ زنگاری میں

لیکن میر کے یہاں معنی کے پہلو کثرت سے ہیں، اور دونوں مصرعوں میں پیکر بھی خوب ہے۔ مناسبت کا بھی التزام بہت نازک اور لطیف ہے۔ ''نور''، ''گرم''، ''جلوہ''، ''ماہ پارہ''۔ پھر ''سحر'' اور ''ماہ'' کا تضاد، مصرع اولیٰ میں الفاظ کا دروبست ایسا ہے کہ اسے دو طرح پڑھ سکتے ہیں:

(۱) اک نورِ گرم جلوہ فلک پر ہے ہر سحر

(۲) اک نور گرمِ جلوہ فلک پر ہے ہر سحر

پہلی قرأت کی رو سے معنی ہوئے کہ فلک پر ہر صبح اک نور اپنا جلوہ دکھانے میں مصروف (گرم) ہوتا ہے۔ دوسری قرأت کی رو سے معنی ہوئے کہ فلک پر ہر صبح ایک ایسا نور ہوتا ہے جس کا جلوہ گرم (یعنی لذیذ اور پسندیدہ اور روشن) ہوتا ہے۔

دوسرے مصرعے میں لفظ ''تو'' بہت عمدہ ہے، اور یہ تاکید بھی خوب ہے کہ کوئی نہ کوئی معشوق، کوئی نہ کوئی حسین تو اس کوٹھے پر ضرور ہوگا۔ کوئی حور ہو، کوئی پری ہو، انسان ہو، یا خود جلوۂ جمال الٰہی ہو۔ صبح کے نور کو اس بات کا کنایہ ٹھہرانا کہ آسمان پر کوئی حسین ضرور ہے، بہت خوب مضمون ہے، یہ نکتہ بھی خوب ہے کہ صبح (یعنی سورج) کا نور کسی ماہ پارہ (ماہ = چاند) کے وجود کی دلیل ہے۔ اس کے مقابلے میں جوش صاحب کا مضمون پھیکا اور انداز مربیانہ ہے:

ہم ایسے اہلِ نظر کو ثبوتِ حق کے لیے — اگر رسول نہ ہوتے تو صبح کافی تھی

دیوانِ اول میں میر نے صبح کے جلوے کو شعلے سے تعبیر کیا ہے، لیکن وہاں مضمون آفرینی کے بجائے خیال بندی کا رنگ آگیا ہے:

گور کس دل جلے کی ہے یہ فلک — شعلہ اک صبح یاں سے اٹھتا ہے

خیال بندی سے مراد ہے مضمون کا معمول سے ہٹ کر دور از کار ہونا اور اس کی بنیاد ایسی مشابہت (= استعارے) پر ہونا جو خود دلیل کا محتاج ہو، یا پھر ایسے مضمون باندھنا جو مضامین کے مروج سلسلے سے الگ ہوں، لیکن اس ندرت کے باوجود ان میں وہ قوت نہ ہو کہ وہ مروج سلسلے میں شامل ہو سکیں۔ یا اگر شامل نہ بھی ہو سکیں تو اس میں بالکل اجنبی نہ ہوں۔ واضح رہے کہ

مضمون کو مشیل رفاتیر (Michel Rifaterre) کی زبان میں غرقاب چوکھٹا (submerged matrix) کہا جا سکتا ہے، جو چیز شعر میں بہ ظاہرہ بیان ہوتی ہے وہ گویا اسی غرقاب (Matrix) کی ایک جھلک ہے۔ جس کے لیے شعر کے الفاظ پس منظر کا کام کرتے ہیں۔

(۳۰۹)　　(۱۳۵۰)

صبح ہوئی گلزار کے طائر دل کو اپنے ٹٹولیں ہیں　　یاد میں اس خودرو گل تر کی کیسے کیسے بولیں ہیں

خودرو (بروزن خوش بو) = وہ پھول یا پودا جو اپنے آپ (یعنی باغبان کی محنت کے بغیر) اگے مثلاً صحرائی پھول یا پودا

وہ دھوبی کا کم ملتا ہے میل دل اودھر ہے بہت　　کوئی کہے اس سے ملنے میں تجھ کو کیا ہم دھولیں ہیں

سرو تو ہے سنجیدہ لیکن پیش مصرعِ قد یار　　ناموزوں ہی نکلے ہے جب دل میں اپنے تولیں ہیں　　سنجیدہ = تلا ہوا

مرگ کا وقفہ اس رستے میں کیا ہے میر سمجھتے ہو　　ہارے ماندے راہ کے ہیں ہم لوگ کوئی دم سولیں ہیں

۳۰۹/۱ یہ مضمون بالکل نیا ہے کہ گلزار میں جو طائر ہیں وہ گویا جلاوطن ہیں یا قید میں ہیں۔ چمن کی آرائش، اس کی آئین بندی، اس کا رکھ رکھاؤ (گویا اس کا تصنع) انھیں اچھا نہیں لگتا۔ شعر میں عجب ڈرامائی اسرار ہے کہ صبح ہوتی ہے تو طائران گلشن اپنے اپنے دل ٹٹولتے ہیں، یعنی اپنا محاسبہ اور محاکمہ کرتے ہیں کہ ہم کہاں کے تھے اور کہاں آگئے۔ عام عقیدے کے برخلاف، طائران چمن کو گل و سنبل سے محبت نہیں۔ ان کو کسی صحرائی، اپنے آپ اُگنے والے مست باغباں و گل چیں سے بے نیاز، آزاد گل تر سے محبت ہے۔ وہ اس خودرو گل سے چھوٹ کر گلشن میں آگئے ہیں اور ہر صبح اس کو یاد کرتے ہیں۔

یہ شعر تمثیلی رنگ کا ہے۔ گلشن و گلزار سے دنیا مراد ہے، یعنی عالم اجسام اور اس کے طائر، دنیا میں بسنے والے انسان ہیں۔ وہ خودرو گل تر جس کے ہجر میں وہ نغمہ زن ہیں، دراصل وہ روح اعظم ہے جو تمام ارواح کا منبع ہے۔ عالم اجسام میں تصنع ہے، اس لیے اس کو گلشن کہا۔ اور عالمِ ارواح انسانی ہستی کا اصل اور فطری گھر ہے، اس لیے عالمِ ارواح کی روح اعظم کو خودرو گل تر کہا۔

روح اعظم کے مسئلے پر بحث کے لیے دیکھیے ۱۰۲/۱ اور ۲۶۲/۹۔ مرغان چمن کا بولنا دل کی لاگ کے باعث ہے، اس مضمون کو میر نے دیوانِ چہارم ہی میں پھر کہا ہے، لیکن وہاں معنی کی وہ باریکی نہیں جو شعر زیر بحث میں ہے :

ہر طور میں ہم حرف و سخن لاگ سے دل کی　　کیا کیا کہیں ہیں مرغِ چمن اپنی زباں میں

شعر زیر بحث میں محزونی اور مجبوری کی جو کیفیت ہے وہ خود بہت قیمتی ہے۔ ''دل کو ٹٹولنا'' میں رنج بھی ہے اور اپنے حالات و اعمال کا محاسبہ بھی۔ ''کیسے کیسے بولیں ہیں'' میں تحیر اور تحسین اور رنجیدگی تینوں موجود ہیں۔

۳۰۹/۲ شہر آشوب کی قدیم روایت یہ تھی کہ شہر کے لڑکوں کا ذکر اُن کے حُسن و جمال اور شوخی اور انداز و ادا کے حوالے سے کرتے تھے، اور لڑکوں کا انتخاب اُن کے یا اُن کے گھر والوں کے پیشے کے حوالے سے کرتے تھے۔ مثلاً زرگر، گل فروش، بزاز، وغیرہ۔ شہر آشوب کی روایت کا یہ عنصر سودا وغیرہ کے زمانے تک باقی رہا۔ چناں چہ ان کے مشہور قصیدۂ شہر آشوب :

اب سامنے میرے جو کوئی پیر و جواں ہے

میں مختلف پیشوں کے لوگوں کی زبوں حالی کا ذکر ہے۔ بعض قدیم فارسی شعرا مثلاً مسعود سعد سلمانؔ نے مختلف پیشوں کا ذکر کرتے ہوئے عشقیہ رباعیاں لکھی ہیں۔ بعد کے لوگوں میں کلیم ہمدانی نے غزلوں کا ایک سلسلہ لکھا ہے، جس میں ہندستانی پیشوں اور فرقوں کے لوگوں کا ذکر ہندستانی ناموں کے ساتھ ہے۔ مثلاً دھوبی پر جو غزل اس نے لکھی ہے، اس کا مطلع ہے:

زحسن شستۂ دھوبی چہ گویم ازاں بے پردہ محبوبی چہ گویم

(دھوبی کے دھلے دھلائے حُسن کے بارے میں کیا کہوں؟ اس بے پردہ محبوب کے بارے میں کیا کہوں؟)

میرؔ نے بھی مختلف پیشوں سے متعلق لڑکوں کا ذکر کیا ہے۔ چناں چہ شعر زیر بحث میں دھوبی کے لڑکے کا ذکر ہے۔ بعض اور اشعار حسب ذیل ہیں:

کیفیتیں عطار کے لونڈے میں بہت تھیں اس نسخے کی کوئی نہ رہی حیف دوا یاد (دیوان دوم)

افسانہ خواں کا لڑکا کیا کہیے دیدنی ہے قصہ ہمارا اس کا یارو شنیدنی ہے (دیوان چہارم)

ظاہر ہے کہ اس طرح کے اشعار میں رندی اور ہوس ناکی سے زیادہ تفنن طبع اور رعایت لفظی کا کھیل ہے، اور ان کا اصل مقصد شہر آشوب کی روایت کا کم و بیش اتباع ہے۔ شعر زیر بحث پر کلیم ہمدانی کے مطلع کا بھی اثر نمایاں ہے۔ لیکن میرؔ نے اپنے شعر میں خوش طبعی اور رعایت لفظی کو کلیم ہمدانی سے بہت زیادہ بڑھا دیا ہے اور اپنی طرح کا لاثانی شعر لکھا ہے۔ ''دھوبی'' کے اعتبار سے کلیم ہمدانی نے ''شستہ'' لکھا تھا، میرؔ نے ''میل دل'' (= میلے دل) کا دل چسپ ایہام رکھا۔ پھر مصرع ثانی میں ''دھولیں ہیں'' کہا۔ ''دھولینا'' کسی اُردو لغت میں نہیں ملتا۔ فارسی لغت نگاروں میں سے بھی صرف خان آرزو نے ''چراغ ہدایت'' میں اس کی فارسی اصل لکھی ہے ''شست وشو کردن''۔ اور معنی لکھے ہیں ''بُرا بھلا کہنا، سرزنش کرنا۔'' اُردو میں ''دھویا جانا'' بہ معنی ''بے حیا ہو جانا'' تو ہے، مثلاً غالبؔ:

دھوئے گئے ہم ایسے کہ بس پاک ہو گئے

لیکن ''دھولینا'' نہیں ہے۔ میرؔ نے ''دھویا جانا'' اور ''شست وشو کردن'' کے طرز پر ''دھولینا'' بنا لیا۔ معنی تو غالباً وہی ہیں جو ''شست وشو کردن'' کے ہیں (بُرا بھلا کہنا، سرزنش کرنا) لیکن بے حیا ہو جانے کے مفہوم کا بھی اشارہ موجود ہے۔ شوخی اور ذہانت سے بھرپور، بہت دل چسپ شعر کہا ہے۔

ایک قول سننے میں آیا کہ ''دھولینا'' اور پرستوں کا محاورہ ہے۔ لیکن اس کی تصدیق نہ ہو سکی۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ ''دھولیں'' بہ فتح اول ہو اور اس کا مصدر ''دھولینا'' بہ فتح اول ہو، بہ معنی تھپڑ مارنا۔ لیکن اس کی بھی تصدیق نہ ہو سکی۔

۳۰۹/۳ معشوق کے قد کو سرو سے تشبیہ دینا عام مضمون ہے۔ ترکی میں یہ اس قدر کثرت سے استعمال ہوا ہے کہ ترکی زبان میں ''سرو رواں'' کے معنی ہی ''معشوق'' ہو گئے، جس طرح ہمارے یہاں ''دلربا'' کے ایک معنی ''معشوق'' ہیں۔ سرو قد کا مضمون سعدی اور خسرو اور حافظؔ کے یہاں نئے نئے رنگوں سے استعمال ہوا ہے۔ شبلی نے شکایت کی ہے کہ شاعری کے ابتدائی زمانے میں شعرا سادہ اور سلیس بات کہتے تھے، لیکن بعد کے لوگوں نے تصنع اور پیچیدگی کو پسند کیا اور اس طرح شاعری

''خیالی مضامین'' سے بھر گئی۔ اس قول میں پہلی غلطی تو یہ ہے کہ مضمون چوں کہ استعارے پر مبنی ہوتا ہے، اور استعارے کو ہمارے یہاں حقیقت کی سطح پر برتتے ہیں، لہٰذا یہاں ''خیالی'' اور ''حقیقی'' کا امتیاز ہماری شعریات کے لیے بے معنی ہے۔ استعارہ بہ ہر حال تخیل کا تفاعل ہے، اور اس حد تک تمام استعارے کسی نہ کسی طرح ''خیالی'' ہی ہوتے ہیں۔ دوسری غلطی شبلی کی یہ ہے کہ انھوں نے مضمون آفرینی کے اصول کو نظر انداز کر دیا ہے۔ مضمون آفرینی کا بنیادی عمل ہی یہ ہے کہ نیا مضمون پیدا کیا جائے، یا پرانے مضمون میں نئی جہت نکالی جائے، یا پرانے مضمون کو نئی طرح سے پیش کیا جائے۔ لہٰذا یہ بات ظاہر ہے کہ عام طور پر بعد کے شعرا پہلے کے شعرا سے زیادہ مضمون آفرینی کی کوشش کریں گے۔

قدیم فارسی شعرا نے سرو اور قد معشوق کے مضمون میں جو نئی باتیں کہی ہیں، ان کو ہم زیادہ تر استعارے کے مخصوص عمل یعنی تبدل یا (substitution) کی ضمن میں رکھ سکتے ہیں۔ یعنی کسی چیز کی جگہ کسی اور چیز کو رکھ دینا۔ سبک ہندی کے شعرا نے اپنے مضامین کی بنیاد (contiguity) (یعنی ''تقریب'') پر رکھی۔ تقریب سے مراد ہے کسی شے کے تلازمے کو مضمون کو بنیاد بنانا۔ رومن یاکبسن (Roman Jacobson) نے لکھا ہے۔ کہ تبدل (substitution) عمل ہے استعارے کا، اور یہ شاعری کی صفت ہے۔ اس کے برخلاف تقریب (contiguity) عمل ہے۔ کنایہ (metonymy) کا، اور یہ شاعری کی نہیں، بل کہ فکشن کی صفت ہے۔ یاکبسن کو اگر ہند ایرانی شعریات سے واقفیت ہوتی تو اسے معلوم ہو جاتا کہ ہمارے یہاں (metonymy) یعنی کنایہ کے طریقوں کو بھی مضمون (=استعارہ) کی بنیاد بنایا گیا ہے۔

مثال کے طور پر سرو اور قد کو لیجیے۔ سرو چوں کہ سیدھا، سبک اور سدا بہار ہوتا ہے، اس لیے معشوق کے قد کو اس سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اب یہاں سے تقریب کا عمل شروع ہوتا ہے۔ جنت میں جو درخت ہے (طوبیٰ) وہ بھی سرو کے مانند ہے۔ لہٰذا قد = طوبیٰ = سرو۔ اب قد کو ''موزوں'' بھی کہتے ہیں۔ لیکن مصرعے کو بھی موزوں کہتے ہیں۔ لہٰذا قد = موزوں = مصرع اور قد = سرو = مصرع۔ موزونیت کو پرکھنے کا عمل تقطیع کرنا ہے۔ ''تقطیع'' کے ایک معنی ''آرائش'' بھی ہوتے ہیں اور ایک معنی ''کاٹ چھانٹ'' بھی ہوتے ہیں۔ لہٰذا قد = سرو = تقطیع = موزوں۔ اب محسن تاثیر کا شعر دیکھیے:

گرچہ یک سرو بہ رعنائی آں قامت نیست　　چوں کہ تقطیع کند مصرع موزوں گردد

(اگرچہ ایک بھی سرو اس (معشوق کی) قامت کے برابر رعنائی نہیں رکھتا، لیکن سرو چوں کہ تقطیع یعنی کاٹ چھانٹ آرائش کرتا ہے، اس لیے وہ بھی مصرع موزوں ہو جاتا ہے۔)

اردو کے شعرا کو محسن تاثیر کا مضمون امکانات سے پُر نظر آیا۔ لہٰذا اب بعض مثالیں اردو کی دیکھیے:

ہے پسند طبع عالی مصرع سرو بلند　　جب سے گلشن میں ترا قد دیکھ کر موزوں ہوا　　(ولیؔ)

موزوں قد اس کا چشم کے میزاں میں جب تلا　　طوبیٰ تب اس سے ایک قدم ادھ کسا ہوا　　(شاکر ناجیؔ)

غضب ہے، سرو باندھا اس پری کے قد گلگوں کو　　یہ کس شاعر نے ناموزوں کیا مصراع موزوں کو　　(ناسخؔ)

پہنچا اسے مصرع تازہ و تر　　قد یار سا سرو موزوں نہ نکلا　　(آتشؔ)

خود میر کا شعر جو اس وقت زیر بحث ہے، مضمون آفرینی کی اسی زنجیر کی روشن کڑی ہے۔ اس سلسلے میں دیوان

م کے ایک شعر پر جو ۲۹۳/۳ پر ہے، مفصل بحث گذر چکی ہے۔ ولی سے لے کر آتش تک کے اشعار جو میں نے اوپر نقل کیے، اپنی اپنی جگہ مضمون آفرینی کا عمدہ نمونہ ہیں۔ ان کا تجزیہ کرنا اس وقت طول امل ہوگا، لہٰذا صرف میر کے شعر زیر بحث پر گفت گو کرتا ہوں۔

(۱) ''سنجیدہ'' بہ معنی ''تلا ہوا، وزن کیا ہوا'' یہی معنی ''موزوں'' کے بھی ہیں، لہٰذا ''سنجیدہ'' بہ معنی ''موزوں'' ہے۔ لیکن ''سنجیدہ'' ہمارے یہاں ''قابل لحاظ، گمبھیر'' (grave) کے معنی میں بھی آتا ہے۔ اور یہ معنی بھی یہاں مناسب ہیں۔ کیوں کہ سرو اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے، اور باغ کا ایک اہم جزو ہے، لہٰذا اس میں سنجیدگی ہے۔

(۲) اگر دوسرا مصرع پہلے سے موجود ہو، اور اس پر پہلا مصرع لگایا جائے تو اُسے ''پیش مصرع'' کہتے ہیں۔ لہٰذا ''پیش مصرع قد یار'' میں ''پیش مصرع'' ایک اور معنویت رکھتا ہے۔

(۳) شعر کی موزونیت معلوم کرنے کے لیے تقطیع کے علاوہ ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ ہم اپنے اندرونی سامعہ کو کام میں لا کر مصرعے کو گویا دل میں تولتے ہیں اور فیصلہ کرتے ہیں کہ موزوں ہے کہ نہیں، یا خارج از بحر ہے کہ نہیں۔ لہٰذا ''دل میں تولنا'' یہاں نہایت مناسب ہے۔

(۴) ''سنجیدہ'' اور ''تولیں ہیں'' میں ضلع کا ربط ہے۔

(۵) سرو بھی موزوں ہے، لیکن قامت یار اس سے زیادہ موزوں ہے۔ لہٰذا مصرعوں کی موزونیت کے الگ الگ مدارج ہوتے ہیں۔ کوئی زیادہ موزوں ہوتا ہے، کوئی کم موزوں ہوتا ہے۔

(۶) ''ناموزوں'' بہ معنی ''نامناسب'' بھی ہے۔ لہٰذا ایک معنی یہ ہوے کہ سرو اگر چہ سنجیدہ ہے، لیکن قد یار کا پیش مصرع بننے کے لیے نامناسب ہے۔ (ملاحظہ ہو آتش کا شعر جو اُوپر نقل ہوا۔)

(۷) اس مضمون کو میر نے دیوانِ ششم میں یوں لکھا ہے:

اس کی قامت و رو سے کیا سرو برابر ہو   ناموزوں ہی نکلے گا سنجیدہ کوئی جو بولے تک

یہاں معنی اور مضمون کی وہ تہیں نہیں ہیں جو شعر زیر بحث میں ہیں۔ مصرع ثانی پوری طرح کار گر نہیں ہے۔ شعر زیر بحث ہر طرح تک سک سے درست ہے اور شاہ کار کا درجہ رکھتا ہے۔

۳۰۹/۴ دیوانِ اوّل میں اسی مضمون کا شعر بہت زیادہ مشہور ہے:

مرگ اک ماندگی کا وقفہ ہے   یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

شعر زیر بحث دیوانِ اوّل کے شعر سے کہیں بہتر ہے، کیا بہ لحاظ اُسلوب اور کیا بہ لحاظ معنی۔ لیکن چوں کہ زیادہ تر لوگ دیوانِ اوّل سے آگے کم بڑھتے ہیں۔ اس لیے زیر بحث شعر اکثر لوگوں کی نگاہ سے اوجھل رہا ہے۔ دیوانِ اوّل کا شعر خبریہ اُسلوب میں ہے، جب کہ موجودہ شعر کا مصرع اولیٰ انشائیہ ہے، اور اس کا تخاطب بھی خوب ہے۔ شعر کا متکلم کوئی اور ہے (مثلاً کوئی عارف، یا کوئی ایسا شخص جس نے دنیا کے رنج و غم بھگتے ہیں۔) اور مخاطب میر شاعر نہیں، بل کہ کوئی عام شخص ہے، لہٰذا ایسا شخص جو موت کے اسرار سے آشنا نہیں، اور جو اس تفکر میں ہے کہ موت کیا ہے اور کیوں ہے؟ پھر مصرع ثانی میں ''راہ کے

ہیں" بہت معنی خیز فقرہ ہے۔ کیوں کہ اس میں اس بات کا اشارہ ہے کہ عدم سے زیست، پھر زیست سے عدم، اور عدم کے بعد، یہ سب ایک ہی سفر کی مختلف منزلیں ہیں۔ انسان عالمِ ارواح سے عالمِ اجسام میں آتا ہے تو تھک جاتا ہے، کیوں کہ یہ سفر بہت طویل ہے، اور مسافر کو بھی نہیں معلوم کہ یہ سفر کیوں اور کس طرح طے ہوا۔ پھر عالمِ اجسام میں زندگی خود ایک سفر ہے۔ اب موت ایک طرح کا قیام ہے، ایسا قیام جس کے بغیر چارہ نہیں۔ کیوں کہ سفر نے اتنا تھکا دیا ہے کہ رکنا ناگزیر ہو گیا ہے۔

لیکن اس رکنے میں کوئی تفریح، کوئی سیر تماشا، کوئی آرام کا مشغلہ نہیں بس ایک چند لمحوں کا سونا ہے۔ جیسے کوئی تھک کر سرِ راہ سو رہے۔ یعنی موت کوئی منزل نہیں، بل کہ طویل سفر کا ایک مختصر لمحہ، ایک عارضی قیام ہے۔ موت کے بعد بھی سفر ہے، اور منزل لامعلوم۔ "ہارے ماندے" محاورے کے اعتبار سے "تھکے ماندے" کا مترادف ہے۔ لیکن لفظ "ہارے" میں اشارہ بہ ہر حال پوشیدہ ہے کہ اس سفر میں کامیابی یا فتح نہیں۔ دنیا میں آنا ہو یا دنیا سے جانا ہو، دونوں صورتوں میں زیاں ہی زیاں ہے۔

اب مصرعِ اولیٰ کے صرف ونحو کو دیکھیے۔ مصرع کئی طرح پڑھا جا سکتا ہے:

(۱) موت کا وقفہ اس رستے میں کیا ہے؟ میرؔ، سمجھتے ہو؟
(۲) موت کا وقفہ اس رستے میں، کیا ہے میرؔ؟ سمجھتے ہو؟
(۳) موت کا وقفہ؟ اس رستے میں کیا ہے؟ میرؔ، سمجھتے ہو؟
(۴) موت کا وقفہ اس رستے میں کیا ہے میرؔ؟ سمجھتے ہو؟
(۵) موت کا وقفہ اس رستے میں کیا ہے؟ میرؔ سمجھتے ہو؟

ہر قرأت میں معنی تھوڑے، بہت بدل جاتے ہیں۔ اسی طرح مصرعِ ثانی میں بھی وقفے کے کئی امکانات ہیں:

(۱) ہارے ماندے راہ کے ہیں، ہم لوگ کوئی دم سو لیں ہیں
(۲) ہارے ماندے راہ کے ہیں ہم لوگ، کوئی دم سو لیں ہیں
(۳) ہارے ماندے، راہ کے ہیں ہم لوگ، کوئی دم سو لیں ہیں
(۴) ہارے ماندے راہ کے ہیں، ہم لوگ کوئی دم سو لیں ہیں

یہاں ہر قرأت کے ساتھ معنی تو نہیں بدلتے، لیکن فضا اور تاثر بدل جاتے ہیں۔

اس غزل کے چاروں شعروں میں میرؔ کی فن کارانہ مہارت اور شعور کی گہرائی نئے نئے رنگوں میں جلوہ گر ہوئی ہے۔ دیوانِ چہارم کی ترتیب کے وقت میرؔ کی عمر ستر سے کچھ متجاوز تھی۔ ایسے شعر اس عمر میں کہہ لینے کے بعد وہ جو دعوا بھی کرتے روا تھا۔

ایک دل چسپ بات یہ بھی ہے کہ اس مضمون کے برخلاف میرؔ نے موت کو ایسا سفر بھی اکثر کہا ہے جسے لامعلوم کی جانب یا لامعلوم کے اندر سفر (journey into the unknown) کہہ سکتے ہیں اور جس کے مسافر کو خوف و اندیشہ لا

حق ہوتا ہے:

اندیشہ کی جاگہ ہے بہت میر جی مرنا درپیش عجب راہ ہے ہم نو سفروں کو (دیوانِ دوم)

راہ عجب پیش آئی ہم کو یاں سے تنہا جانے کی یارو ہمدم ہم راہی ہر گام بچھڑتے جاتے ہیں (دیوانِ پنجم)

ان اشعار پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔ یہ خیال رہے کہ موت اور زندگی دونوں کے لیے سفر کا مضمون لاتے ہیں۔ یعنی زندگی کو بھی ''سفر'' کہتے ہیں اور موت کو بھی ''سفر'' کہتے ہیں۔ غالباً یہ خصوصیت صرف اُردو فارسی زبانوں میں ہے کہ ایک ہی استعارہ دو بالکل متضاد حقائق کے لیے استعمال ہوسکتا ہے۔ اُردو میں تو یہ اور بھی حیرت انگیز حد تک ہے کہ لفظ ''کل'' گذشتہ دن کے لیے بھی ہے اور اگلے دن کے لیے بھی۔ یہاں بھی وہی بات ہے کہ گذر جانا دونوں میں مشترک ہے۔ ایک ''کل'' وہ جو گذر گیا اور ایک ''کل'' وہ جو ''آج'' کے گذرنے کے بعد آئے گا۔

(۳۱۰) (۱۳۵۷)

۸۶۵ وہ نہیں اب کہ فریبوں سے لگا لیتے ہیں ہم جو دیکھیں ہیں تو وے آنکھ چھپا لیتے ہیں

کچھ تفاوت نہیں ہستی و عدم میں ہم بھی اٹھ کے اب قافلۂ رفتہ کو جا لیتے ہیں

ناز کی ہائے رے طالع کی نکوئی سے کبھو پھول سا ہاتھوں میں ہم اس کو اٹھا لیتے ہیں

ہم فقیروں کو کچھ آزار تمھیں دیتے ہو یوں تو اس فرقے سے سب لوگ دعا لیتے ہیں

۳۱۰/۱ ''وہ نہیں'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) اب وہ بات نہیں۔ (۲) اب معشوق وہ شخص نہیں رہ گیا۔ مضمون کے لحاظ سے بھی شعر اچھوتا ہے، اور ابہام الگ قابلِ داد ہے۔ پہلے تو معشوق فریب دے کر لبھا لیتا تھا۔ ''فریب'' کی نوعیت نہیں ظاہر کی ہے۔ لیکن ''فریبوں'' کہہ کر یہ اشارہ رکھ دیا ہے کہ فریب بہت سے تھے اور کئی طرح کے تھے۔ مثلاً یہ فریب دیا کہ ہم تمھیں پسند کرتے ہیں۔ یا یہ کہ ہم رقیبوں سے تنگ ہیں، لیکن تم کو اچھا آدمی سمجھتے ہیں، یا یہ کہ خوب بناؤ سنگار کیا اور اپنے حسین ہونے کا فریب دیا۔ یا یہ کہ اپنے کو بہت نرم دل دکھایا۔ یا متکلم کی شاعری میں دل چسپی ظاہر کی، وغیرہ۔ ''لگا لیتے ہیں'' بھی خوب فقرہ ہے، لیکن کیوں کہ اس معشوق کی چالاکی، اس کا شوقِ شکار، اس کی ایک طرح کی بازاری عامیانہ (vulgar) اور عیارانہ ذہنیت، ان سب کا اشارہ موجود ہے۔

دوسرے مصرعے میں کہا گیا کہ بجائے فریب کاری کے اب معشوق آنکھ چرا لیتا ہے، یعنی اب عاشق سے پہلو تہی کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کی وجہ یہ ہے کہ معشوق کو اب عاشق سے دل چسپی نہیں رہ گئی، بل کہ وہ اس سے اُکتا گیا ہے۔ اس تبدیلی حال کی وجہ نہیں بیان کی ہے۔ ہوسکتا ہے کہ اب معشوق کو کسی سے عشقِ صادق ہوگیا ہو اور اب اُس نے اپنی پچھلی حرکتیں ترک کردی ہوں۔ ہوسکتا ہے معشوق کو کسی ایک عاشق کو مسلسل لبھاتے رہنے کے بجائے نئے نئے عاشقوں کو گرفتار کرنے میں لطف آتا ہو۔ ہوسکتا ہے متکلم کو اپنے دامِ فریب میں پھنسا کر، اس کا دین دنیا خراب کرکے معشوق نے سوچا ہو کہ اس شخص کے ساتھ تو منصبِ معشوقی نبھا لیا، اب اس کے پاس کیا رکھا ہے جو اس وقت ضائع کیا جائے؟ چلو اب کسی اور

کو رجھاتے ہیں۔

غرض کہ معاملات عشق کی ایک پوری دنیا اس بہ ظاہر سادہ سے شعر میں آباد ہے۔ یہ شعر اس قدر دھوکے باز ہے کہ دس میں سے نو بار ہم اس پر سے سرسری گذر جائیں گے۔ لیکن اگر خوش قسمتی سے کبھی نگاہ ٹھہری، تو پتہ لگتا ہے کہ اس بہ ظاہر سپاٹ شعر میں بڑے اونچ نیچ ہیں۔

۳۱۰/۲ اہلِ دل کے لیے زندگی سے موت کی طرف گذران کوئی بڑی بات نہیں۔ وہ جب چاہیں جان کو جان آفرین کے سپرد کر دیں۔ اس مضمون پر بہت عمدہ شعر ۶۰/۳ پر ملاحظہ ہو۔ شعر زیرِ بحث میں مضمون وہی ہے لیکن اسے بالکل نئے اور بے تکلف لہجے میں بیان کیا گیا ہے۔ مرنے والوں کو "قافلۂ رفتہ" کہہ کر یہ کنایہ رکھ دیا ہے کہ ہم بھی سفر ہی میں ہیں۔ (ملاحظہ ہو ۳۰۹/۴) یہ واضح نہیں کیا کہ قافلے کو آگے کیوں جانے دیا اور خود اس کے ساتھ کیوں نہ گئے۔ (غالباً اس وجہ سے، کہ ہستی و عدم میں کچھ تفاوت نہیں، اور ہم چاہیں گے تو دم زدن میں قافلۂ رفتہ کو جالیں گے۔ یا غالباً اس وجہ سے کہ سفر کا پڑاؤ بہت دل چسپ تھا، اس لیے رک گئے۔) مصرع ثانی میں حال کو مستقبل کے معنی میں خاص اُردو روزمرہ کے مطابق استعمال کیا ہے۔ اس طرح بات کا فوری پن اور زور بڑھ گیا ہے۔ گویا قافلۂ رفتہ کو جالینا اتنا آسان ہے کہ یہ کام ابھی ابھی ہمارے سامنے انجام پائے گا۔ نکتہ یہ ہے کہ جس طرح ہمارے لیے ہستی اور عدم ایک ہیں، اُسی طرح حال اور مستقبل بھی ایک ہیں۔ ہستی برابر ہے حال کے، اور عدم برابر ہے مستقبل کے۔ "ہم بھی" میں یہ اشارہ بھی ہے کہ ایسا کام اور اہلِ دل کر چکے ہیں، گویا یہ ہم جیسوں کے لیے عام بات ہے۔

یہ بھی ملحوظ رہے کہ "قافلۂ رفتہ" حقیقت کی حقیقت ہے اور استعارے کا استعارہ، پھر مصرع ثانی میں "اب" کا لفظ جان بوجھ کر رکھا ہے، کہ یہ کام ہم ابھی ابھی کرنے جا رہے ہیں۔ (یعنی ابھی یہ ارادہ کیا ہے) اور آگے گئے ہوئے لوگوں کو جالینا بھی ابھی ابھی ہوگا۔ یہ میر کا خاص انداز ہے کہ وہ چھوٹے چھوٹے لفظوں میں اتنے معنی بھر دیتے ہیں۔

۳۱۰/۳ ژاک دریدا (Jacques Derrida) کا مشہور نظریہ ہے کہ متن کو اگر غور سے پڑھیں تو معنی کی تقلیب نظر آتی ہے۔ یعنی جو معنی بہ ظاہر متن میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں وہ مرکز سے دور معلوم ہوتے ہیں، اور جو معنی مرکز سے دُور معلوم ہوتے ہیں وہ مرکزی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ دریدا کا یہ خیال تمام بیانات کے بارے میں ہے کہ، کیوں کہ وہ ادبی اور غیر ادبی متن میں کوئی خاص فرق نہیں کرتا۔ دریدا کا نظریہ تمام متون پر صادق بھی نہیں آتا۔ اور یہ کوئی تنقیدی نظریہ نہیں کیوں کہ اس کا تعلق فلسفۂ لسان سے ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض متن ایسے ہیں جن پر اس کا تقلیب معنی کا نظریہ صادق آتا ہے۔ چناں چہ شعر زیرِ بحث میں بہ ظاہر تو معشوق کی نزاکت کا مضمون ہے، اور مصرع ثانی، جو نزاکت کی دلیل قائم کرتا ہے، وہ حاشیہ (peripheral) پر ہے۔ کیوں کہ دعوا مرکز ہوتا ہے اور دلیل اس کی (periphery) یا فرع ہوتی ہے۔ لیکن معشوق کو پھول کی طرح ہاتھوں میں اُٹھا لینا اتنا موثر erotic پیکر ہے کہ معشوق کی نزاکت کا بیان محض ذیلی اور کنارہ کش (peripheral) ہو جاتا ہے، اور معشوق کے ساتھ جنسی موانست وملابست کا تصور فوری طور پر اثر کرتا ہے۔

اب معنی کے بعض پہلو اور دیکھیے۔ شعر شروع ہوتا ہے معشوق کی نازکی کے بیان سے۔ لیکن پہلے تین

لفظوں (نازکی ہاے رے) کے بعد پورے مصرعے میں نصیبے کی یاوری اور اس یاوری کے کبھی کبھی ہی واقع ہونے کا بیان ہے۔ (طالع کی نکوئی سے کبھو۔) پھر معشوق کی "نازکی" کے متوازن تقدیر کی "نکوئی" ہے۔ "طالع" کے اصل معنی ہیں ستارہ"۔ معشوق خود ستارہ ہے (یعنی عاشق کے لیے سعد ستارہ ہے) اور ستارے کی طرح خوب صورت بھی ہے۔ لیکن وہ ستارے کی طرح دُور بھی ہے اور آسانی سے ہاتھ بھی نہیں لگتا۔ اب دیکھیے کہ جب وہ ہاتھ لگا بھی تو اس نے اتنا ہی موقع دیا کہ عاشق اُسے گود میں اُٹھا لے۔

اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۳۲۱/۴ جہاں معشوق کے لیے پھول کا استعارہ ہے اور اُس کو گود میں اُٹھا لینے کا مضمون ہے۔ شعر زیر بحث میں لفظ "نازکی" خاص اہمیت کا حامل ہے، کیوں کہ جب مضمون یہ ہے کہ ہم معشوق کو پھول کی طرح اُٹھا لیتے ہیں تو معشوق کی صفت "نازکی" نہیں بل کہ لطافت ہوگی، کہ وہ پھول کی طرح ہلکا ہے۔ پھر "نازکی" کیوں کہا؟ اس کی وجہ دراصل یہ ہے کہ جب معشوق کو آغوش میں لے کر اُٹھایا تو اُس کے بدن کی نرمی اور نزاکت کا احساس ہوا، اور یہ احساس اتنا گہرا اور پائدار تھا کہ گود میں اُٹھانے کے واقعے کی سب سے اہم بات جو یاد رہی وہ معشوق کی لطافت نہیں، بل کہ اُس کی نزاکت تھی، کہ اُس کا جسم کس قدر نرم و نازک تھا۔ (ممکن ہے انگلیوں کے نشان پڑ گئے ہوں۔)

۳۱۰/۴ شعر کا مضمون اور اُسلوب دونوں دل چسپ ہیں۔ متکلم اور مخاطب دونوں ہی محض کنائے کے ذریعہ متعین کیے گئے ہیں۔ یعنی "ہم فقیروں" سے مراد عاشق (اور شاید عاشقانِ صادق) ہیں اور "تمھیں" سے مراد "معشوق" ہے۔ لیکن عاشقوں کا تشخص لفظ "فقیروں" سے قائم کر کے یہ کنایہ بھی رکھ دیا ہے کہ یہ محض دنیادار لوگ، یا معمولی عاشق نہیں ہیں۔ یہ لوگ اللہ والے ہیں، کیوں کہ لوگ ان سے دعا کے طالب رہتے ہیں۔ دوسرا کنایہ اس بات کا ہے کہ لوگ ان کے ساتھ نیکی کرتے ہیں، اور اس کے بدلے میں وہ لوگوں کو دعا دیتے ہیں۔ یعنی فقیروں سے دعا لینا اس بات کا مفہوم رکھتا ہے کہ لوگ ان کے ساتھ بھلائی کرتے ہیں۔

اس معنی کا ایک اور پہلو دیکھیے۔ عام طور پر تو عاشق ہی طالب ہوتا ہے۔ عاشق کا کام معشوق سے کچھ حاصل کرنا ہے۔ (بوسہ، تبسم، التفات، وفا، وغیرہ۔) اور معشوق کا کام عاشق کی تمنا پوری نہ کرنا (یعنی اُسے کچھ نہ دینا) ہے۔ لیکن شعر میں کہا یہ جا رہا ہے کہ عاشقوں سے لوگ دعا لیتے ہیں، اور معشوق اُنھیں آزار دیتا ہے۔ یعنی اس شعر کے مضمون کی حد تک مساوات یہ قائم ہوتی ہے کہ عاشق کا کام دعا دینا ہے، اور معشوق کا کام کچھ دینا نہیں، بل کہ دعا حاصل کرنا ہے۔ لیکن معشوق (آزار) دیتا ہے۔ یعنی اپنے مرتبے کے مطابق کام نہیں کرتا۔ اور عاشق اس درجہ بے نیاز یا بے غرض ٹھہرتا ہے کہ وہ کچھ مانگتا نہیں، بل کہ لوگوں کو دعا ہی دیتا ہے، عاشق دامن نہیں پھیلاتا بل کہ لوگوں کے دامن میں دعا ڈالتا ہے۔ اور معشوق، جسے کچھ دینے کی ضرورت نہیں، بے وجہ آزار دیتا نظر آتا ہے۔ لہٰذا تمام خلقت کا عمل ایک طرف ہے (فقیروں سے دعا لینا) اور معشوق کا عمل ایک طرف ہے (فقیروں کو آزار دینا۔)

چھوٹے چھوٹے الفاظ کا حُسن اور معنویت اس شعر میں بھی دیدنی ہیں۔ "کچھ"؛ "تمھیں"؛ "یوں تو"؛ "سب لوگ" یہ سب الفاظ شعر میں معنی اور اس میں بیان کردہ صورتِ حال کو روزمرہ کی برجستگی اور بے تکلفی عطا کرتے ہیں۔

عاشقوں کے کردار میں عجب پُر لطف گھریلو اپنائیت اور درویشانہ سادگی اور وقار ہے۔ اور معشوق محض کھلنڈرا اور چلبلا نہیں، بل کہ بالارادہ آزار پہنچانے کی عادت والا شخص ہے۔ مکالمے کا لہجہ بھی خوب ہے۔ اس میں یہ کنایہ بھی ہے کہ کسی جگہ معشوق اور متکلم کا سامنا ہوا ہے اور معشوق کو اتنی فرصت بھی ہے کہ وہ متکلم کی بات سن لے۔ شاید کہیں سرِ راہے ملاقات ہو گئی ہے، لیکن معشوق بات سننے پر راضی نہیں۔

(۳۱۱) **(۱۴۵۹)**

صلح کی ہے میر نے ہفتاد و دو ملت سے یاں کیا سرِ جنگ و جدل ہو بے دماغِ عشق کو

جنگ و جدل=لڑائی جھگڑے کا ارادہ، اس سے لڑنے بھی

۳۱۱/۱ اس شعر میں کنایے بہت خوب ہیں۔ (۱) مصرع ثانی میں میر کا ذکر ہے اور مصرع اولیٰ میں "بے دماغ عشق" کا۔ لہٰذا کنایے سے یہ بات ثابت کی کہ "بے دماغ عشق" سے "میر" مراد ہے۔ (۲) ہفتاد و دو ملت کی صفت، یا ان کا کام، جنگ و جدل ہے۔ اس بات کا کنایہ یوں رکھا کہ پہلے مصرعے میں "جنگ و جدل" کا ذکر کیا، اور دوسرے مصرعے میں "ہفتاد و دو ملت" کا ذکر کیا۔ (۳) "یاں" میں دو کنایے رکھے۔ اول تو یہ کہ "یاں" سے مراد یہ دنیا ہے، جس میں بہتر فرقے بستے ہیں۔ دوسرا کنایہ اس بات کا کہ اپنی زندگی کے اس مقام پر آ کر، جب میر بے دماغِ عشق ہو گیا تو اس نے صلح کر لی۔ یعنی بہتر فرقوں کی آویزش سے بچنے کا طریقہ یہ ہے کہ انسان بے دماغِ عشق ہو جائے۔ (۴) ہفتاد و دو ملت سے بہ ظاہر مسلمانوں کے بہتر فرقے مراد ہیں۔ (مشہور ہے کہ ایک زمانہ ہوگا جب اہلِ اسلام بہتر فرقوں میں منقسم ہوں گے، لیکن ان میں ایک ہی فرقہ راہِ راست پر ہوگا۔ جناب حنیف نقوی نے اسے حدیث قرار دیا ہے لیکن میں نے اس کا استعمال نہیں کیا کیوں کہ یہ میرے موضوع سے خارج ہے) لیکن بہتر فرقے تمام دنیا کے لوگوں کا استعارہ بھی ہیں۔

مزید خوبیاں اس شعر میں حسبِ ذیل ہیں۔ میر کا ذکر واحد غائب کے صیغے میں کر کے متکلم کا ابہام پیدا کر دیا، کہ متکلم کوئی اور شخص ہے اور میر کوئی اور شخص۔ پھر واحد غائب میں مذکور ہونے کے باعث میر میں ایک خاص وقار اور رکھ رکھاؤ پیدا ہو گیا۔ مثلاً اگر مصرع یوں ہوتا :

صلح کی ہے ہم نے تو ہفتاد و دو ملت سے یاں

تو اس میں وہ وزن نہ ہوتا جو اب ہے۔ اگر خود میر کو متکلم فرض کیا جائے تو بھی یہ وزن و وقار باقی رہتا ہے۔ پھر بہتر کے بہتر فرقوں سے صلح کرنے کے معنی یہ ہیں کہ میر کو اس بات سے چنداں غرض نہیں کہ ان میں سے کون راہِ راست پر ہے، بے دماغی کا یہ عالم ہے کہ سب کو ایک برابر سمجھتے ہیں، کسی کو اس لائق نہیں سمجھتے کہ اُس سے دوستی کی جائے، یا دشمنی کی جائے۔

اب یہاں سے مفہوم کی نئی جہت پیدا ہوتی ہے کہ جن لوگوں کو عشق نے بے دماغ کر دیا ہے ان کو دنیا کے لوگوں اور ان کے فرق و اختلاف سے کوئی غرض نہیں رہ جاتی۔ ان کے لیے سب فرقے ظاہر پرست ہیں، یا ناقابلِ اعتنا ہیں۔ حقیقت صرف وہاں ہے جہاں عشق ہے، باقی سب بہ قول اقبال "شیشہ بازی" ہے۔

''بے دماغ عشق'' سے مراد ہے وہ شخص جس کو عشق نے نواز کر مغرور کر دیا ہو۔ یعنی وہ شخص جسے اپنے عشق پر اتنا فخر ہو کہ وہ مغرور ہو گیا ہو۔ یا پھر وہ شخص جس کو عشق نے نخوت سے بھر دیا ہو، یا چڑ چڑا کر دیا ہو۔ (چڑ چڑا اس معنی میں کہ وہ مردم بے زار ہو گیا ہو۔) ''بے دماغی'' اس قسم کے چڑ چڑے پن، یا نخوت کو کہتے ہیں جس میں استغنا، عدم دل چسپی اور کسی کی پروا نہ کرنے کا عنصر بھی ہو۔ چناں چہ بیدل کا نہایت عمدہ شعر ہے :

درہاے فردوس و بود امروز از بے دماغی گفتیم فردا

(آج جنت کے دروازے کھلے ہوئے تھے، لیکن ہم نے بے دماغی سے کہا کہ آج نہیں، کل۔)

اس پس منظر میں ہفتاد و دو ملت سے صلح کرنا بھی بہت معنی خیز ہو جاتا ہے، یعنی صلح اس لیے نہیں کی ہے کہ لڑنے کا یارا نہیں ہے، یا جنگ سے گریز ہے۔ صلح صرف اس لیے کی ہے کہ کسی کو اپنا مد مقابل نہیں سمجھتے۔ جیسا کہ والٹر سیوج لینڈر (Walter Savage Lendor) کی نظم میں ہے۔

I strove with none, for none was worth my strife.

(ترجمہ: مَیں نے کسی سے آویزش نہ کی، کہ کوئی میری آویزش کے لائق ہی نہ تھا۔)

ہفتاد و دو ملت کا مضمون ذوق نے ایک شعر میں باندھا ہے۔ اور ایک پہلو بھی نکالا ہے، لیکن ان کے یہاں میر کے مقابلے میں معنی کی کمی ہے :

ہفتا دو دو فریق حسد کے عدد سے ہیں اچھا ہے یہ طریق کہ باہر حسد سے ہیں

ذوق خود کو حسد سے باہر، اس لیے بہتر فرقوں کے باہر رکھتے ہیں۔ لیکن میر ان فرقوں کو توجہ کے قابل ہی نہیں سمجھتے۔ لہٰذا میر کا شعر صحیح معنی میں بے دماغی کا شعر ہے، اور یہ بے دماغی اس لیے قیمتی ہے کہ عشق کی پروردہ ہے۔ ذوق کے یہاں یہ بات بہر حال پُر لطف ہے کہ ''حسد'' کے اعداد بہتر (۷۲) ہیں یعنی اگر حسد نہ ہوتا تو ملتوں میں اتنا افتراق نہ ہوتا۔

(۳۱۲)

(۱۴۶۰)

داغ فراق سے کیا پوچھو ہو آگ لگائی سینے میں چھاتی سے وہ مہ نہ لگا ٹک آ کر اس بھی مہینے میں

۸۷۰ گوندھ کے گویا پتی گل کی وہ ترکیب بنائی ہے رنگ بدن کا تب دیکھو جب چولی بھیگے پسینے میں

دل نہ ٹٹولیں کاش کہ اس کا سردی مہر تو ظاہر ہے پاویں اس کو گرم مبادا یار ہمارے کینے میں

۳۱۲/۱ یہ شعر اپنی طرح کے کمال کا نمونہ ہے، کہ مضمون بہت معمولی ہے، لیکن ذرا ذرا سے الفاظ میں معنی کے کئی امکانات رکھ دیے ہیں۔ لہٰذا اس کو خالص معنی آفرینی کا شعر کہہ سکتے ہیں، کیفیت اس پر مستزاد ہے۔

لفظ ''سے'' کو فارسی ''از'' کا ترجمہ فرض کریں تو اس کے معنی ہوں گے ''بارے میں، بابت۔'' اب مصرعے کے معنی حسب ذیل ہوں گے: (۱) داغ فراق کے بارے میں کیا پوچھتے ہو، اس داغ نے تو سینے میں آگ لگا دی۔ (۲) داغ فراق کے بارے میں کیا پوچھتے ہو، معشوق نے تو سینے ہی میں آگ لگا دی۔

اگر "سے" کو عام معنی میں فرض کریں تو حسب ذیل معنی پیدا ہوتے ہیں: (۱) کیا پوچھتے ہو، اس (معشوق) نے تو داغ فراق سے (یعنی داغ فراق کے ذریعہ) سینے میں آگ لگادی۔ (۲) داغ فراق سے کیا پوچھتے ہو؟ (مجھ سے پوچھو) معشوق نے سینے میں آگ لگادی۔ (۳) داغ فراق کے ذریعہ معشوق نے سینے میں آگ لگادی۔ اب حال کیا پوچھتے ہو؟

مصرع ثانی میں "مہ" اور "مہینے" کی رعایت دل چسپ ہے۔ "داغ" اور "مہ" میں ضلع کا ربط ہے (چاند میں بھی داغ ہوتا ہے۔) معنی کا مزید لطف یہ ہے کہ داغ کسی چیز کے لگنے سے پیدا ہوتا ہے (مثلاً کالک لگ جائے تو داغ بن جاتا ہے۔) اور یہاں داغ اس لیے ہے کہ معشوق سینے سے آکر نہ لگا۔ "اس بھی مہینے میں" یہ اشارہ ہے کہ پہلے بھی کئی مہینے ایسے گذرے، جن میں معشوق آکر سینے سے نہ لگا۔ اس طرح یہ لطف بھی پیدا ہوتا ہے کہ معشوق اگر سینے سے لگتا تو آگ نہ لگتی، یعنی داغ اور آگ دونوں ہی چیزیں ایسی ہیں کہ کسی چیز کے لگنے سے پیدا ہوتی ہیں، اور یہاں یہ کہا جارہا ہے کہ کوئی چیز لگتی (معشوق ہمارے سینے سے لگتا) تو داغ اور آگ نہ لگتے۔

۳۱۲/۲ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوانِ سوم میں کہا ہے:

عرق چیں بھیگتا ہے دلبروں کے جب پسینوں سے ‏ بہ رنگ برگ گل ساتھ ایک شادابی کے ہوتا ہے

لیکن شعر زیر بحث میں لفظ "چولی" کے اشارے جس قدر لطیف اور شہوانیاتی (erotic) ہیں، لفظ "عرق چیں" اُسی قدر ان نزاکتوں سے عاری ہے، اور مصرع کو گراں اور پُر تکلف بنا دیتا ہے۔ پھر یہاں رنگ بدن کا ذکر ہے، جب کہ دیوانِ سوم میں رومال کی رنگینی کا تذکرہ ہے۔ یہ درست ہے کہ معشوق کے بدن سے رنگ ٹپکنے کا مضمون بھی بہت عمدہ ہے، لیکن اس کو صرف رومال تک محدود کر دینے سے مضمون کی جنسیت بہت کم ہوگئی، مصحفی نے خوب کہا ہے:

لبریز آب و رنگ ہے کیوں پیرہن تمام ‏ اُس کے بدن سے حُسن ٹپکتا نہیں تو پھر

شعر زیر بحث میں حیاتی، بصری اور محسوساتی اشارے غضب کے ہیں۔ پسینے کے باعث باریک کپڑا بدن پر جگہ جگہ چپک جاتا ہے۔ اس طرح برگ گل کی شکل جابہ جا نظر آتی ہے۔ اب لفظ "رنگ" کی دوسری معنویت واضح ہوئی کہ یہ محض کون یا (colour) کے معنی میں نہیں، بل کہ "کیفیت" کے معنی میں بھی ہے۔ یعنی بدن کی کیفیت، اُس کا حُسن، تب دیکھو جب چولی بھیگ کر بدن سے جگہ جگہ چپک جائے۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز بھی بہت خوب ہے۔ خاص کر مصرع ثانی میں تحسین، استعجاب، اور معشوق کے حُسن پر ایک طرح کی مباہات بھی ہے، کہ ہمارا معشوق اس قدر خوب صورت ہے! پھر اس میں ایک مثالی صورت حال بھی مذکور ہے، کہ اگر بدن کے رنگ کا صحیح لطف اُٹھانا ہے تو اُسے اُس وقت دیکھو جب چولی پسینے سے بھیگی ہوئی ہو۔

اس بات کو واضح نہ کر کے، کہ پسینہ کیوں آیا ہے، میر نے کئی طرح کے جنسی اور وقوعاتی امکانات رکھ دیے ہیں اور شعر کو انتہائی بلیغ بنا دیا ہے۔ (۱) پسینہ جنسی ہیجان کے باعث ہے، مثلاً میر ہی کے شعر ہیں:

اب کچھ مزے پر آیا شاید وہ شوخ دیدہ ‏ آب اس کے پوست میں ہے جوں میوۂ رسیدہ (دیوانِ پنجم)

جو عرق تحریک میں اس رشک مہ کے منھ پہ ہے ‏ میر کب ہووے ہیں گرم جلوہ تارے اس طرح (دیوانِ چہارم)

(۲) پسینہ گرم رفتاری کے باعث ہے۔ (اس کا بھی اشارہ دیوانِ چہارم کے منقولہ بالا شعر میں ہے۔) (۳) شرم کے باعث ہے۔ (۴) اختلاط کی گرمی پسینے کا باعث ہے۔ (۵) کسی گھریلو کام (مثلاً باورچی خانے کے کام، یا گھر میں کسی بھی محنت کے کام) کی وجہ سے پسینہ آ گیا ہے۔ آخری صورت کی رو سے معشوق کوئی گھریلو لڑکی، یا بیوی ہے اور متکلم اس سے مکمل آشنائی کی منزلیں طے کر رہا ہے۔ ہر صورت میں پیکر کی لطافت اور اس کا فوری پن برقرار رہتے ہیں۔

معشوق کو برہنہ دیکھنا اور نہ بھی دیکھنا، یا معشوق کو ملبوس کے باوجود برہنہ دیکھ لینا، یہ میر کا خاص انداز ہے۔ اور اس خاص انداز میں بھی یہ شعر ممتاز و شاہ کار ہے۔ مصرع اولیٰ میں لفظ "ترکیب" توجہ کا مستحق ہے کہ یہ ترکیب معشوق کے بدن کے مختلف اجزا کی ہو سکتی ہے، یا اس نقش و نگار نما گل بوٹے کی جو پسینے کے باعث کپڑے کے بدن سے چپک جانے کی بنا پر نظر آ رہا ہے۔ دونوں صورتوں میں لباس ہی برہنگی کا کام کر رہا ہے۔ پسینے کا مضمون نبھانا کس قدر مشکل ہے، اس کا اندازہ کرنے کے لیے نظیر اکبر آبادی کا شعر ملاحظہ ہو:

سراپا موتیوں کا پھر تو اک گچھا وہ ہوتی ہے کہ کچھ وہ خشک موتی کچھ پسینے کے وہ تر موتی

اتنی تفصیل بیان کرنے کے باوجود پیکر نہ بن سکا۔ خشک موتی، تر موتی، اور معشوق کو موتیوں کا گچھا بیان کرنا، ان میں معشوق کے حُسن کی جگہ چیچک کے داغوں کا تصور پیدا ہوتا ہے۔

۳۱۲/۴ یہ شعر مضمون اور اُسلوب دونوں اعتبار سے بے نظیر ہے۔ معشوق کی سرد مہری تو سب پر ظاہر ہے۔ لیکن ابھی یہ بات ظاہر نہیں ہے کہ وہ متکلم کی طرف سے اپنے دل میں کینہ بھی رکھتا ہے۔ سرد مہری تک تو ٹھیک ہے، کہ ہم معشوق سے یہ توقع کیوں رکھیں کہ وہ ہمارے لیے کسی گرم جوشی کا اظہار کرے۔ لیکن اگر اُس کے دل میں ہمارے لیے کینہ ہو، اور یہ بات کھل بھی جائے، تو ہم چشموں میں بڑی بے عزتی ہو گی۔ لہٰذا متکلم تمنا کرتا ہے کہ خدا کرے ہمارے یار دوست (یا رقیب) معشوق کے دل کا حال ٹٹولنے کی سعی نہ کریں، کیوں کہ اگر وہ اس کا دل ٹٹولیں گے تو ممکن ہے اُنھیں پتہ لگے کہ وہ صرف سرد مہر ہی نہیں، بل کہ متکلم کی طرف سے کینے میں گرم بھی ہے، یعنی اس سے عملاً اور ذہناً کینہ رکھتا ہے۔

ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ابھی یہ بات خود متکلم پر ثابت نہیں کہ معشوق کے دل میں اُس کے لیے کینہ ہے۔ متکلم کو معشوق کے دل کا حال معلوم نہیں، لیکن اُسے خوف ہے کہ جس طرح معشوق ہمارے لیے سرد مہر ہے، اُسی طرح ممکن ہے وہ گرم کینہ بھی ہو، یعنی یہ معشوق سے زیادہ خود عاشق کے دل کا چور ہے جو عاشق کے دل میں کھٹک پیدا کر رہا ہے۔

کیا بہ لحاظ مضمون، اور کیا بہ لحاظ قوتِ تخیل، کیا بہ لحاظ وقوعہ اور کیا بہ لحاظ مطالعۂ نفسیاتِ عاشق، اپنی طرح کا لاجواب شعر ہے۔ اس طرح کی تخیل غالب کے یہاں بھی نہیں، اوروں کا تو پوچھنا ہی کیا ہے۔

میر نے معشوق کو سرگرم کیں اور جگہ بھی کہا ہے۔ مثلاً:

اک عمر مہر ورزی جن کے سبب سے کی تھی پاتے ہیں میر اس کو سرگرم کیں ہمارا (دیوانِ پنجم)

لیکن یہ شعر زیرِ بحث شعر کا پاسنگ بھی نہیں، کیوں کہ اس میں کسی قسم کا اسرار، کوئی داخلی تناؤ نہیں۔ "بہارِ عجم" میں

ہے کہ ''گرم کیں'' کنایہ ہے ''دشمن قوی'' کا اور سند میں امیر خسرو کا ایک شعر لکھا ہے۔ ان معنی کی رو سے میر کے محولۂ بالا شعر کا رتبہ بڑھ جاتا ہے، اور شعر زیر بحث کی خوب صورتی میں تو مزید اضافہ ہوتا ہی ہے۔ لیکن ''مہرورزی'' کا فقرہ یقیناً بہت تازہ اور دل چسپ ہے۔ ''مہر'' بہ معنی ''سورج'' کے لحاظ سے ''سرگرم'' اس کے ضلعے کا لفظ ہے۔

(۳۱۳) (۱۳۶۳)

یوں ناکام رہیں گے کب تک جی میں ہے اک کام کریں
رسوا ہو کر مارے جاویں اُس کو بھی بدنام کریں

۳۱۳/۱ ''ناکام'' کے معنی ہیں ''وہ جس کا مقصد پورا نہ ہو۔'' یہ لفظ فارسی ہے۔ ''کام'' بہ معنی ''کرنے کی چیز'' پراکرتی ہے، اس کی اصل سنسکرت میں ''کرم'' ہے۔ یہاں یہ دو لفظ اس خوبی سے استعمال ہوئے ہیں کہ گمان گذرتا ہے دونوں کی اصل ایک ہے۔ اگر سرسری طور پر پڑھیں یا سنیں تو مفہوم یہ معلوم ہوتا ہے کہ اب تک ہم سے کوئی کام نہ ہوا، جی چاہتا ہے کچھ کام کر گذریں۔ زبان کو اس طرح اجنبی بنا کر استعمال کرنا بھی استعاراتی کارگذاری ہے۔

اب معنی پر غور کیجیے۔ اب تک ہم اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکے ہیں۔ لہٰذا جی چاہتا ہے ایک کام کر ڈالیں، یہ بات ظاہر نہیں کی ہے کہ مقصد ہے کیا؟ مصرع ثانی میں بالکل نئی جہت پیدا ہوتی ہے، کہ ہمیں اپنی رسوائی، موت، اور معشوق کی رسوائی منظور ہے، گویا معشوق کا التفات، یا معشوق کا وصال مقصود نہیں ہے۔ مقصد صرف یہ ہے کہ ہم رسوا ہو کر مریں اور معشوق بھی رسوا ہو، لیکن ظاہر ہے کہ یہ اصل مقصود تو ہو نہیں سکتا۔ لہٰذا اصل بات یہ ہے کہ ہم معشوق کو حاصل کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے، اور نہ ہی اس کامیابی کی کوئی اُمید باقی ہے۔ لہٰذا تنگ آمد بجنگ آمد کے مصداق اپنی رسوائی اور موت، اور معشوق کو بدنام کرنے کی ٹھان لی ہے، یعنی چاہتے کچھ تھے، اور ارادہ کچھ اور ہی کرنے کا ہے۔ اسے زندگی کی مجبوری کہیں، یا نظم وضبط حیات پر طنز کہیں، یا ضابطۂ عشق کے خلاف بغاوت کہیں، ہر طرح یات میں تازگی ہے اور حزنیہ وقار کے ساتھ ساتھ ایک درویشانہ استغنا بھی ہے۔

دوسرے مصرعے میں بھی معنی کی ایک تازہ جہت ہے، یہ واضح نہیں کیا ہے کہ رسوا ہونے کے لیے کیا طریقہ اختیار کریں گے۔ اور ''مارے جاویں'' میں اشارہ یہ ہے کہ خود کشی کے بجائے کسی اور شخص، مثلاً قاضی شہر، یا شہر کے لوگوں کے ہاتھوں مرنا مقصود ہے، یعنی رسوائی اس درجہ ہو جائے کہ لوگ ہمیں واجب القتل قرار دے دیں اور جلاد کے ہاتھوں ہماری گردن اُتروا لیں، یا ہمیں سنگسار کر دیں۔ اب ظاہر ہے کہ ایسے انجام کو پہنچنے کے لیے شدید رسوائی درکار ہوگی، اور ایسی رسوائی حاصل کرنے کے لیے کوئی ایسا کام کرنا ہوگا جو بے حد مذموم یا قابل اعتراض ہو۔ ایسا کام (۱) معشوق سے اپنے تعلق خاطر کا برملا اظہار یا (۲) دیوانگی کے پردے میں کفر اختیار کرنا ہو سکتا ہے۔ اگر معشوق سے تعلق خاطر کا برملا اظہار کرنے کو وجہ رسوائی بنانا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ معشوق اتنا بلند، یا اس قدر دُور اور عامۃ الخلق سے اس قدر پردے میں ہے کہ اس سے عشق کرنا بہت بڑا جرم سمجھا جائے گا۔ اور اگر ارادہ یہ ہے کہ دیوانگی کے بہانے کفر اختیار کیا جائے (مثلاً معشوق کو خدا کہہ دیا جائے) تو بھی بات یہی رہتی ہے کہ معشوق کی ہستی عشق و عاشقی کے علائق سے منزہ ہے، یہی وجہ ہے کہ

اگر ہم رسوا ہو کر مارے بھی جائیں گے تو معشوق کو بھی بدنام کر کے چھوڑیں گے۔ یہ بدنامی اس بات پر مبنی نہ ہوگی کہ معشوق بہت ظالم ہے۔ بدنامی اس بات پر ہوگی کہ معشوق جیسے شخص کو، جو علائق عشق سے مبرا اور ماورا ہے، عشق کا مرکز بنایا گیا۔

لہٰذا اپنی رسوائی اور موت سے کوئی نہ کوئی مقصد تو حاصل ہوگا ہی۔ یعنی اتنا تو ہو جائے گا کہ لوگ (اور خود معشوق) جان تو جائیں گے کہ ہم اُس کے عاشق تھے۔ اس پہلو کو بہت ہلکا کر کے داغ نے یوں کہا ہے:

افشائے راز عشق میں گو ذلتیں ہوئیں   لیکن اُسے جتا تو دیا جان تو گیا

میر نے معاملے کو زمینی اور آسمانی دونوں رنگ دے دیے ہیں۔ اس شعر میں ایک طرف تو عشق کا روز مرہ کاروبار ہے۔ تو دوسری طرف عشق کی پوری مابعد الطبیعیات بھی ہے۔ عاشق اپنی ناکامی پر جھنجھلا کر ایک ایسے کام کا ارادہ رکھتا ہے جو شانِ عاشقی سے تھوڑا بہت بعید ہے۔ لیکن عشق کی شان برقرار رہتی ہے، اور معشوق اپنی رسوائی کے باوجود تمام دنیا سے برتر ٹھہرتا ہے۔ عشق مجبور کرتا ہے کہ ہم انسان کی طرح جئیں اور یہ بھی چاہتا ہے کہ ہم ایسی موت مریں جو اصلاً اور اُصولاً بے مصرف ہو۔ لیکن عشق ہمیں اسی بے مصرف موت کو بہ خوشی منظور کرنا بھی سکھاتا ہے۔ عشق ہمیں احتجاج کی تعلیم دیتا ہے، لیکن اس احتجاج میں زیاں ہمارا ہی ہے۔ پھر بھی، ہم اس زیاں کو اختیار کرتے ہیں اور اسی کو مقصدِ حیات سمجھتے ہیں۔

معشوق کو بدنام کرنے کی خواہش ایک طرح سے نامناسب اور مرتبۂ عاشقی سے فروتر ہے۔ لیکن یہ میر کا قلندرانہ مزاج ہے جو کسی بھی چیز کو مطلق تقدیس کا درجہ نہیں دیتا۔ معشوق بہ ذات خود مطلق تقدیس رکھتا ہے، اگر ایسا نہ ہوتا تو اس سے تعلق خاطر کا اظہار کر کے عاشق واجب القتل کیوں ٹھہرتا؟ لیکن اس کے باوجود متکلم اسے تھوڑا بہت آلودہ کر کے چھوڑنا چاہتا ہے۔ معشوق کو بھی اپنی دیوانگی کا ہدف بنانا، یہ میر کا اپنا انداز ہے۔ اس کے برخلاف نظیری کو سنیے:

بہ بدی در ہمہ جا نام بر آرم کہ مباد   خون من ریزی و گویند سزا وار نہ بود

(میں ہر جگہ برائی میں شہرت حاصل کرتا رہتا ہوں، تا کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ تو مجھے قتل کرے اور لوگ کہیں "یہ شخص تو اس لائق نہ تھا۔")

نظیری کی دیوانگی اور معشوق کو بدنامی سے محفوظ رکھنے کے لیے خود ہر طرح کی بدنامی اور برائی کو اُوڑھنا، عشق و استغراق کا وہ درجہ ہے جس کی بلندی ہمارے سروں کو جھکا دیتی ہے، لیکن میر کا متکلم روز مرہ کے انسانوں جیسی صفات رکھتا ہے، اور اس کا معشوق انسان سے بلند تر ہوتے ہوئے بھی انسان کی سطح پر متصور ہوتا ہے۔ میر کے شعر میں ٹھنڈا غصہ اور درویشانہ آہنگ ہے۔ نظیری کے شعر میں عاشق کے نیاز کی معراج ہے۔ دونوں شعر اپنی اپنی جگہ لاجواب ہیں۔ میر کا شعر البتہ ایسے رنگ کا ہے جس کا پتہ نظیری کے یہاں ہے نہ خسرو کے یہاں، نہ حافظ کے یہاں۔

دیوانِ پنجم

ردیف ن

(۳۱۴)

(۱۶۸۸)

کر خوف کلک خسپ کی جو سرخ ہیں آنکھیں جلتے ہیں تر و خشک بھی مسکیں کے غضب میں

۳۱۴/۱ ''کلک خسپ'' اوّل، دوم، چہارم مفتوح بروزن مفاعیل ایسے شخص کو کہتے ہیں جس کا گھر نہ ہو اور جو سردی کی راتیں الاؤ کے پاس بیٹھ کر گذارے۔ اُردو کے مشہور لغات (پلیٹس، آصفیہ، نور) اس لفظ سے خالی ہیں، لیکن اس شعر کی خوبی صرف اس بات میں نہیں ہے کہ ایسا نادر لفظ اس میں برتا گیا ہے، اس شعر کی اصل خوبی یہ ہے کہ ''کلک خسپ'' جیسے بیہتر لفظ کو نہایت خوبی سے، اور مناسبتوں کے ساتھ نظم کیا گیا ہے۔ جو شخص راتیں الاؤ یا آگ کے پاس بیٹھ کر گذارے گا۔ اس کی آنکھیں تو سرخ ہوں گی ہی۔ لیکن غصے میں بھی آنکھیں سرخ ہو جاتی ہیں۔ لہٰذا کلک خسپ کی سرخ آنکھوں کا جواز وہ آگ ہے جس کے پاس وہ شب بسری کرتا ہے، اور اس کے غضب و برہمی کا جواز اُس کی سرخ آنکھیں ہیں۔ پھر کلک خسپ کا تعلق آگ سے ہے، لہٰذا مصرع ثانی میں ''جلتے ہیں تر و خشک'' اور کلک خسپ میں بھی مناسبت ہوگئی ہے۔ آگ کے بارے میں معلوم ہی ہے کہ وہ اگر بھڑکے تو خشک و تر ہر طرح کی چیز کو جلا ڈالتی ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱۱۵/۱) ''خشک و تر'' کے معنی ''خوب وزشت'' بھی ہیں۔ اس طرح یہ کنایہ قائم ہوا کہ مسکین کے غصے کی آگ جب بھڑکتی ہے تو اچھے بُرے دونوں طرح کے لوگ اُس کی زد میں آجاتے ہیں۔

(۳۱۵)

(۱۷۰۰)

۸۷۵ حاکم شہر حُسن کے ظالم کیوں کہ ستم ایجاد نہیں خون کسو کا کوئی کرے واں داد نہیں فریاد نہیں

کیا کیا مردم خوش ظاہر ہیں عالم حُسن میں نام خدا عالم عشق خرابہ ہے واں کوئی گھر آباد نہیں

لڑنا کاواکی سے فلک کا پیش پا افتادہ ہے میر طلسم غبار جو یہ ہے کچھ اس کی بنیاد نہیں

۳۱۵/۱ میر کے عام معیار کو دیکھتے ہوئے یہ شعر بہت بلند نہیں۔ لیکن فیض کے مندرجہ ذیل شعر سے اس کا موازنہ کریں تو کلاسیکی غزل، اور فیض کی غزل کا فرق ظاہر ہو سکتا ہے:

بیدادگروں کی بستی ہے یاں داد کہاں خیرات کہاں سر پھوڑتی پھرتی ہے ناداں فریاد جو در در جاتی ہے

فیض کے شعر میں کیفیت ہے، لیکن کثرت الفاظ کے باعث، اور مناسبت کی کمی کے باعث بھی ان کا شعر مرتبہ اعلا سے گرا ہوا ہے۔ اس کے برخلاف میر کے شعر میں ہر لفظ کارآمد ہے۔ میر کے یہاں کیفیت تو ہے ہی، معنی کے

بھی پہلو ہیں۔

پہلی بات تو یہ کہ شہر حُسن کے حاکم کوئی اور لوگ ہیں، اور مصرع ثانی میں جن لوگوں کو قاتل بتایا گیا ہے، وہ کوئی اور لوگ ہیں۔ یعنی شہر حُسن کے حاکم ظالم اس لیے ہیں کہ شہر حُسن کے حاکم تو ظالم ہوتے ہی ہیں۔ وہ ستم ایجاد اس لیے ہیں کہ نہ صرف وہ خود ظلم کرتے ہیں، بل کہ وہ اوروں کو بھی ظلم کرنے سے نہیں روکتے۔ کوئی کسی کو قتل کر ڈالے، انھیں اس کی پروا نہیں۔ ان کے ستم ایجاد ہونے کا دوسرا ثبوت یہ ہے کہ ایسے قاتلوں کے خلاف اُن کے یہاں داد ہے نہ فریاد۔

دوسری بات یہ کہ جب شہر حُسن کے عام رہنے والے اس قدر جابر ہیں کہ جب چاہتے ہیں، جس کو چاہتے ہیں، مار دیتے ہیں، تو پھر اس شہر کے حاکموں کا کیا حال ہوگا؟ وہ بھلا کس درجہ ظالم و جابر ہوں گے؟

تیسری بات یہ کہ مصرع اولیٰ کو مکالماتی فرض کریں تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ کسی شخص نے کہا کہ شہر حسن کے حاکم ستم ایجاد نہیں ہیں، اس کے جواب میں متکلم نے کہا کہ بھلا ایسا کہاں ہے کہ وہ ستم ایجاد نہ ہوں؟ وہاں تو یہ نقشہ ہے کہ خون کسو کا کوئی کرے...... اس مفہوم کی رو سے لفظ ''ظالم'' شہر حُسن کے حاکموں کی صفت نہیں بل کہ کلمہ تخاطب بن جاتا ہے یعنی اے ظالم، تم یہ کیا کہہ رہے ہو؟ بھلا شہر حُسن کے حاکم ستم ایجاد نہ ہوں؟

لفظ ''واں'' بھی بہت خوب استعمال ہوا ہے، کیوں کہ اس کا اطلاق شہر حُسن پر بھی ہوتا ہے اور اُس کے حاکموں پر بھی۔ فیض کے شعر میں آہنگ نسبتاً پست ہے، اور کیفیت میں خود ترحمی کا شائبہ ہے۔ میر کا آہنگ بلند ہے اور ان کے یہاں کیفیت احتجاج کی ہے۔ آخری بات یہ کہ میر کے مصرع اولیٰ میں ''ظالم'' کلمۂ تحسین و تشدید بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی شہر حُسن کے حاکم، ظالم کیا ستم ایجاد ہیں۔

$\frac{315}{2}$ یہ شعر بہ ظاہر معمولی ہے، لیکن ذرا غور کیجیے تو اس میں معنی کے عجب پہلو نظر آتے ہیں۔ سب سے پہلے تو ''خوش ظاہر'' پر غور کیجیے اور دیکھیے کہ اضافت کا تعین نہ ہونے کے باعث اور صرف و نحو کے چابک دست استعمال کی وجہ سے بھی، مصرعے کی قرأت کئی طرح ہو سکتی ہے :

(۱) کیا کیا مردم، خوش، ظاہر ہیں عالم حسن میں نام خدا

(۲) کیا کیا مردم، خوش ظاہر، ہیں عالم حسن میں نام خدا

(۳) کیا کیا مردم خوش، ظاہر ہیں عالم حسن میں نام خدا

(۴) کیا کیا مردم خوش ظاہر ہیں، عالم حسن میں نام خدا

اب ''خوش ظاہر'' کے معنی پر توجہ کیجیے۔ (۱) جو دیکھنے میں اچھے لگتے ہیں۔ (۲) جن کا ظاہر اچھا ہے لیکن باطن اچھا نہیں۔ اس تفریق کا ثبوت فارسی محاورے میں تو ہے ہی، اُردو میں میر انیس کہتے ہیں :

کچھ طفل تھے اور تازہ جواں تھے کئی خوش رو خوش ظاہر و خوش باطن و خوش قامت و خوش خو

اب ''خوش'' کے معنی دیکھیے۔ (۱) اچھا۔ (۲) نیک۔ (۳) پسندیدہ۔ (۴) Happy (۵) عربی میں ''خوش'' کے معنی ''سرین'' یا ''کولھا'' بھی ہوتے ہیں۔ لہٰذا ''مردم خوش ظاہر'' بدون یا مع اضافت کے ایک معنی ہوے۔

''وہ لوگ جن کے کولھے نمایاں ہیں۔'' یہ تو ظاہر ہے کہ ایران و ہند میں معشوقوں کے کولھے بھاری اور نمایاں فرض کیے جاتے ہیں۔ چناں چہ فارسی میں سرین کے لیے جو تشبیہات مستعمل ہیں ان میں سے چند حسب ذیل ہیں: شمسین محشر زا، کوہ سیم، کنج سیم، اور سبوے سیم۔ (۶) ہرا بھرا، شگفتہ۔ مثلاً سعدی:

گل ہمیں پنج روز و شش باشد   ایں گلستاں ہمیشہ خوش باشد

فرہنگ آنندراج میں ''خوش'' بہ معنی ''شگفتہ'' کی بحث میں لکھا ہے کہ جب صحرا اور باغ کو ''خوش'' کہتے ہیں تو گلشن کو بھی خوش کیوں نہ کہیں؟ پھر سند میں فیاض لاہجی کا شعر دیا ہے:

صحرا خوش است و باغ خوش است و چمن خوش است   ہر جا کہ ہست غیر دل تنگ من خوش است

''خوش'' کے معنی پر اتنی بحث کی روشنی میں ''مردم خوش ظاہر'' کی معنویت پر نگاہ ڈالیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس بہ ظاہر معمولی سے فقرے میں کس قدر تہ ہے۔ اب لفظ ''عالم'' کو دیکھیے۔ دو عالم فرض کیے ہیں، عالم حُسن اور عالم عشق۔ اپنی اپنی جگہ پر یہ جغرافیائی مقام (physical space) بھی ہیں۔ کیفیت بھی، اور وہ عینی عالم بھی جو حُسن سے عبارت ہے اور عشق سے عبارت ہے۔ یعنی عشق بہ طور کیفیت عینی (ideal state) اور حُسن بہ طور کیفیت عینی (ideal state) اپنا اپنا وجود رکھتے ہیں۔ لیکن چوں کہ یہ ''عالم'' بہ معنی جغرافیائی جگہ (space) بھی ہیں، اس لیے ان میں اشیا بھی ہوں گی۔ عالم میں ''مردم خوش ظاہر'' ہیں، جن کی تعریف میں محض سادہ سا انشائیہ فقرہ ''کیا کیا'' لکھا ہے۔ لیکن انشائیہ فقرے میں معنی کی جو کثرت ہوتی ہے، اس پر بس نہ کر کے مصرعے کو ''نام خدا'' پر ختم کیا ہے۔ ''نام خدا'' کا فقرہ اُس وقت بولتے ہیں جب کسی بات پر تعجب یا مسرت کا اظہار کرنا ہوتا ہے یا جب کوئی ایسی بات کہی جاتی ہے جس میں نظر لگنے کا امکان ہو۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''تم نام خدا ابھی جوان ہو۔'' یعنی خدا کا نام لے کر ان آفتوں اور بلاؤں کو رد کرتے ہیں جن کا امکان ہوتا ہے۔ پھر ''نام خدا'' کہنے سے اگر آفتیں دُور ہوتی ہیں تو ظاہر ہے اس چیز میں ترقی بھی ہوتی ہے جس پر نام خدا کہا جاتا ہے۔ غالب کے شعر میں ہے:

دیکھیے لاتی ہے اس شوخ کی نخوت کیا رنگ   اس کی ہر بات پہ ہم نام خدا کہتے ہیں

اب نفس مضمون پر آیئے، عالم حسن میں ایک سے ایک خوش ظاہر شخص ہے۔ یا عالمِ حُسن میں ایک سے ایک خوب صورت شخص ظاہر ہے۔ اس کے برخلاف عالمِ عشق ایک خرابہ ہے، جس میں کوئی گھر آباد نہیں۔ گھر تو وہاں بھی ہیں، لیکن گھر بستے ہی اُجڑ جاتا ہے، ایک ویرانی تو وہ ہوتی ہے کہ جہاں کوئی گھر ہی نہ ہو، اور اس سے بڑھ کر ویرانی یہ ہے کہ گھر تو ہو لیکن بے مکیں ہو۔ یہ بات بھی ہے کہ عالمِ حُسن کی چہل پہل میں عالمِ عشق کی ویرانی کا بھی حصہ ہے۔ عشق نہ ہو تو حُسن بھی نہ ہو۔ عشق خود کو اُجاڑ کر حُسن کا گھر آباد کرتا ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ عشق کی تقدیر میں تنہائی اور ویرانی ہے، اور حُسن کا مرتبہ محفل آرائی اور رونق بزم ہے۔ کیفیت کا شعر ہے۔ لیکن معنی کی تہیں پھر بھی موجود ہیں۔ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے۔

۳۱۵/۳ اس شعر میں مضمون اور معنی کی بہت سی خوبیاں ہیں۔ سب سے پہلے تو آسمان کو ''طلسم غبار'' کہنا نہایت بدیع اور

استعاراتی بات ہے۔ آسمان صرف غبار نہیں ہے بل کہ غبار کا بنا ہوا طلسم ہے۔ یا ایسا غبار ہے، جس کو طلسم کے ذریعہ بنایا گیا ہے۔ ''طلسم'' کی معنویت کے بارے میں بحث ۱۳۶/۱ پر ملاحظہ ہو۔ پرانے لوگوں کو بھی یہ بات معلوم تھی کہ آسمان کوئی ٹھوس شے نہیں ہے، بل کہ نظر کا دھوکا ہے، اس معنی میں کہ ہمیں زمین کے اُوپر نیلاہٹ نظر آتی ہے تو ہم سمجھتے ہیں کہ یہ کوئی نیلی چھت وغیرہ قسم کی چیز ہے۔ لیکن درحقیقت آسمان محض ایک نیلگوں بُعد (dimension) ہے۔ سحابی استر آبادی کی رباعی ہے :

> تو آئینۂ وجود مائی عدما یعنی مارا مگر تواں دید بہ ما
> ہر چیز کہ پیداست نموداست نہ بود بعد است کبود دیے کہ بینی نہ سما

(اے عدم تو ہمارے وجود کا آئینہ ہے۔ یعنی ہمیں دیکھنا ممکن ہے، لیکن ہمارے ہی توسط سے۔ ہر چیز جو دکھائی دیتی ہے، وہ نمود ہے نہ کہ بود۔ جو تمھیں نظر آتا ہے وہ آسمان نہیں، بل کہ ایک نیا بُعد ہے۔)

اس پر شبلی لکھتے ہیں: ''مثلاً ہوا کا بگولا جب اُٹھتا ہے تو ہم صرف گرد اور خاک کو دیکھتے ہیں جو چکر کھا رہی ہے۔ لیکن اُس کے اندر جو اصلی چیز ہے، یعنی ہوا، وہ ہم کو نظر نہیں آتی۔ جس چیز کو ہم آسمان سمجھتے ہیں وہ بُعد نظر ہے، آسمان نہیں، اسی بنا پر حضرات صوفیہ نے دو نام رکھے ہیں، نمود یعنی جو چیز نظر آتی ہے، اور اصلی نہیں ہے۔ بود یعنی جو حقیقی ہے اور نظر نہیں آتی۔''

اب میرؔ کے شعر پر واپس آیئے۔ آسمان محض طلسم غبار ہے، اس کی حقیقت کچھ نہیں، یعنی جو کچھ ہمیں نظر آرہا ہے، وہ نیلا غبار ہے۔ ایک طلسم ہے۔ لیکن آسمان کے بارے میں یہ بھی فرض کرتے ہیں کہ یہ ہر وقت چکر میں ہے۔ یعنی آسمان ہمیشہ جدوجہد اور تگ و دو میں مبتلا رہتا ہے۔ اس کی وجہ پہلے مصرعے میں یہ بتائی کہ آسمان کاواکی سے مصروف جنگ ہے۔ ''کاواک'' کے بنیادی معنی ہیں ''کھوکھلا'' چناں چہ خود میرؔ نے بہت پہلے کہا ہے :

> دیوار کہنہ ہے یہ مت بیٹھ اس کے سائے اُٹھ چل کہ آسماں تک کاواک ہو گیا ہے (دیوانِ اوّل)

لہٰذا آسمان کو اس بات کا احساس ہے کہ وہ کھوکھلا، یعنی بے حقیقت ہے۔ (یا پھر وہ لغوی معنی میں کھوکھلا، یعنی اندر سے خالی ہے۔) اس کھوکھلے پن کے خلاف آسمان کے مصروف جنگ ہونے کا ثبوت یہ ہے کہ وہ ہر وقت گردش میں ہے، لیکن اپنی کاواکی کے خلاف آسمان کی یہ جنگ پیش پا افتادہ ہے، یعنی پاؤں کے آگے پڑی ہوئی چیز ہے۔ جو چیز پاؤں کے آگے پڑی ہوئی ہو وہ کم حقیقت اور بے توقیر، لہٰذا بے اثر اور فضول ہوتی ہے (شاعری میں وہ مضامین پیش پا افتادہ کہلاتے ہیں جن میں کوئی ندرت نہ ہو یا جنھیں کسی ندرت اور بداعت کے بغیر ہی باندھ دیا گیا ہو۔) اپنی کاواکی کے خلاف آسمان کی جنگ میں پیش پا افتادہ اس وجہ سے ہے کہ (۱) آسمان محض ایک طلسم غبار ہے، بے بنیاد شے ہے، یعنی اس کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ کھوکھلا اور بے حقیقت ہے۔ لہٰذا وہ ہزار جنگ کرے، جدوجہد کرے، لیکن اپنی فطرت نہیں بدل سکتا۔ (۲) دوسری وجہ یہ ہے کہ آسمان ایسی عمارت یا دیوار کی طرح ہے، جس کی کوئی بنیاد نہیں۔ لہٰذا وہ اپنی اس کم زوری کے خلاف ہزار جنگ کرے، مگر وہ رہے گا کاواک ہی۔

دونوں صورتوں میں مندرجہ ذیل باتیں مشترک ہیں۔(۱) آسمان (یعنی طبیعی آسمان، جسے ہم دیکھتے ہیں) بے اصل اور بے حقیقت ہے۔(۲) اس مشاہدے کو اس شاعرانہ مضمون کے ساتھ ملا کر بیان کیا ہے کہ آسمان گردش میں رہتا ہے۔(۳) آسمان یا تو وہ طلسم ہے جس کی بنیاد غبار پر ہے، یا پھر آسمان کچھ نہیں، غبار ہی غبار ہے۔ یہ غبار دور سے ہم کو ٹھوس معلوم ہوتا ہے، لہٰذا آسمان کا ٹھوس نظر آنا غبار کا طلسم (کرشمہ) ہے۔

اوپر جو کچھ معنی بیان کیے گئے ان کی شرط یہ ہے کہ "سے" کو بہ معنی "کے خلاف" قرار دیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں: "وہ مجھ سے لڑا" یعنی وہ میرے خلاف لڑا۔ اگر "سے" کے معنی "بہ وجہ" لیے جائیں (مثلاً اس کا منھ غصے سے سرخ ہو گیا") تو یہ معنی پیدا ہوں گے کہ آسمان اپنی کاواکی کے سبب سے مصروف جنگ وجدل ہے۔ اب "کاواکی" کے معنی "گستاخی، بے راہ روی" ہوں گے۔"کاواک" کے اصل معنی تو "کھوکھلا" ہیں، لیکن جو چیز کھوکھلی ہوتی ہے اُسے کم وقعت بھی قرار دیتے ہیں۔(اس معنی میں کہ وہ اندر سے خالی اگر چہ باہر سے ٹھوس ہے۔) اسی بنا پر "کاواک" کو "گستاخ" اور من مانی کرنے والا، یعنی کردار سے عاری کے معنی میں بھی استعمال کرنے لگے۔"نور اللغات" میں یہ معنی نہیں ہیں، لیکن پلیٹس اور اسٹائنگاس میں ہیں۔("آصفیہ" میں کاواک درج ہی نہیں۔ فرید احمد برکاتی نے اپنی فرہنگ میں "کاواکی سے" کے معنی "کمینے پن سے" بتائے ہیں جو درست ہیں۔)

لہٰذا اب شعر کے معنی ہوئے کہ آسمان جو ہم سے برسر جنگ ہے، اس کی وجہ اس کا سفلہ پن اور کاواکی ہے۔ لیکن آسمان کی جنگ جوئی کا کوئی اثر نہ لینا چاہیے۔ اس کی جنگ جوئی ایک معمولی اور بے حقیقت (پیش پا افتادہ) بات ہے۔ آسمان تو محض طلسم غبار ہے (دونوں معنی میں، جو شروع میں بیان ہوئے)، اس کی کچھ اصلیت نہیں۔ لفظ "بنیاد" یہاں پر خاص اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ آسمان بے بنیاد ہے، یعنی وہ ایسی عمارت ہے جو ہوا پر کھڑی ہے، اس کو استقامت نہیں۔ یا وہ اس لیے بے بنیاد ہے کہ اس کی کچھ اصل وحقیقت نہیں۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ آسمان کا لڑنا بے بنیاد ہے، یعنی اس میں کوئی قوت اور اثر نہیں۔ اس مفہوم کی رو سے "کچھ اس کی بنیاد نہیں" میں "اس" کی ضمیر "لڑنا" کی طرف راجع ہوتی ہے، اور "جو" کے معنی "چوں کہ" بنتے ہیں۔ یعنی تیسرے مفہوم کی رو سے مصرع ثانی کی نثر ہو گی: اے میر، آسمان چوں کہ طلسم غبار ہے، اس لیے اس کے لڑنے کی کچھ بنیاد (=حقیقت) نہیں۔

دیوانِ ششم

ردیف ن

(۳۱۶)

(۱۸۵۰)

شاید بہار آئی ہے دیوانہ ہے جوان　　زنجیر کی سی آتی ہے جھنکار کان میں

۳۱۶/۱ ۲۲۸/۴ اور ۲۳۳/۳ میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ میر نے واؤ عاطفہ کو بہ ظاہر غیر ضروری طور پر، لیکن دراصل بڑی فنی مہارت کے ساتھ کس طرح برتا ہے۔ یہاں مصرع اولیٰ میں صورت حال اس کے برعکس ہے کہ حرف عطف (اور) مصرعے میں محذوف ہے۔ اُردو میں حرف عطف یا واؤ عطف کا حذف بہت عام ہے، اور یہ فارسی کے علی الرغم خاص اُردو کی چیز ہے۔ (میل ملاپ، خط کتابت، آنا جانا، وغیرہ۔) لیکن معطوفہ کا یہ حذف دو الفاظ کے درمیان ہی نظر آتا ہے۔ دو فقروں کے درمیان حرف عطف کا حذف کرنا روزمرہ کا حصہ نہیں، بولنے والے پر منحصر ہے کہ کس جگہ وہ اسے حذف کرے، لیکن اس طرح کہ ناگوار نہ معلوم ہو۔ زیر بحث شعر کے مصرع اولیٰ میں یہی کیفیت ہے کہ لفظ ''اور'' کا حذف نہایت خوبی سے کیا گیا ہے۔ پہلی نظر میں محسوس ہوتا ہے کہ بات بالکل پوری ہے۔ لیکن جب غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ ''اور'' محذوف ہے۔ مصرعے کی نثر ہوگی، ''شاید بہار آئی ہے اور دیوانہ جوان ہے۔''

دیوانے کی جوانی کا ذکر یہاں کئی طرح کے معنوی لطف رکھتا ہے۔ ایک طرح تو یہ طنزیہ تناؤ پیدا کرتا ہے کہ دیوانے کی جوانی ہے بھلا کس کام کی؟ اس کی جوانی کا ذکر اس کی بے چارگی اور مجبوری کو اور بھی روشن کرتا ہے۔ دوسری طرح دیکھیں تو دیوانے کا شباب (۱) اس کی دیوانگی کا شباب ہے۔ (۲) اُس کی قوت اور طاقت کا شباب ہے۔ (۳) جس طرح بہار میں گلشن پر شباب آتا ہے، اُسی طرح جنون بھی شدید تر ہو جاتا ہے۔ لہٰذا ایک طرف گلشن کی جوانی ہے، ایک طرف جنون کا شباب ہے۔ (۴) ''دیوانہ ہے جوان'' کا فقرہ ''جوانی دیوانی'' کی طرف اشارہ کرتا ہے، یا کم سے کم اس محاورے کی یاد دلاتا ہے۔ اس میں بھی ایک طرح کا طنز ہے۔

''جھنکار'' کا لفظ شعر کے ماحول کے لحاظ سے بہت خوب تو ہے ہی، لیکن ''کی سی'' میں یہ نکتہ ہے کہ جھنکار دراصل زنجیر کی نہیں ہے، بل کہ زنجیر کی طرح کی ہے، یعنی ممکن ہے کسی اور چیز کی آواز ہو، لیکن لگ رہا ہو کہ زنجیر کی آواز ہے، مور کی پکار کا دھیان فوراً آتا ہے، کیوں کہ ہمارے یہاں کی بہار دراصل برسات ہوتی ہے اور برسات میں مور خوب بولتے ہیں۔ مور کی آواز کو اُس کی جھنکار کہتے ہیں۔ تیتر کی آواز کو بھی جھنکار کہا جاتا ہے۔ ''نور اللغات'' اور ''آصفیہ'' میں مور کی آواز کو ''جھنگار'' (بروزن نگار) لکھا ہے۔ اثر صاحب نے اس پر

اعتراض کیا ہے اور کہا ہے کہ لکھنؤ میں ''جھنگار'' نہیں بولا جاتا۔ پلیٹس میں ''جھنکار'' کی ایک شکل ''جھنگار'' اور دوسری شکل ''چنگھاڑ'' بتائی گئی ہے۔ لیکن پلیٹس میں مور کی آواز کے معنی میں نہ ''جھنگار'' دیا ہے نہ ''چنگھاڑ''۔ اثر صاحب کہتے ہیں کہ مور کی آواز کو ''چنگھاڑ'' کہتے ہیں۔ اثر صاحب کی بات بالکل درست ہے، لیکن مور کی آواز کو ''جھنگار'' بھی کہتے ہیں، جیسا کہ اہل پیشہ سے مصدق ہو سکتا ہے۔ تلوار کی آواز کو بھی ''جھنکار'' کہتے ہیں۔ (یہ معنی پلیٹس میں نہیں ہیں۔ لیکن ''نوراللغات'' میں میر انیس کی سند کے ساتھ ہیں۔) ترقی اُردو بورڈ پاکستان کے ''اُردو لغت'' سے ان سب معنی کی تصدیق ہوتی ہے۔

موجودہ شعر میں یہ پہلو بھی دل چسپ ہے کہ اس کا متکلم کون ہے؟ وہ کوئی روزمرہ دنیا کے معاملات میں شریک شخص تو نہیں ہو سکتا، ورنہ اسے خود ہی خبر ہوتی کہ بہار آئی یا نہیں؟ وہ تو کہتا ہے کہ شاید بہار آئی۔ لہٰذا معلوم ہوا کہ وہ خود کسی زنداں میں قید ہے، یا کسی وجہ سے گھر میں بند ہے اور خارجی دنیا کے متعلق اس کی معلومات قرائن آثار پر مبنی ہے، مشاہدے پر نہیں، ایسا شخص بہ ظاہر تو خود ہی دیوانہ ہوگا۔ لہٰذا یہ شعر ایک دیوانے کی دوسرے دیوانے پر، اور ایک دیوانگی کی دوسری دیوانگی پر رائے زنی ہے۔ ممکن ہے کہ اُس کے کان میں زنجیر کی سی جھنکار کا آنا سرود بہ مستاں یاد دہانیدن کا مصداق ہو، اور یہ آواز سن کر خود اُس پر جنون کی شدت طاری ہو جائے۔ پورے شعر میں کچھ تشویش لیکن اشتیاق اور دبے دبے جوش کی کیفیت ہے، ملاحظہ ہو ۳۱۷/۲۔ یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم کوئی دیوانہ نہیں بل کہ باہوش شخص ہو۔ ایسی صورت میں ''شاید بہار آئی'' سے مطلب یہ نکلتا ہے کہ بہار اچانک آ گئی ہے، جیسے اکثر ہم دیکھتے ہیں کہ سردی اچانک بڑھ جاتی ہے یا گرمی اچانک بڑھ جاتی ہے۔ رات کو سوئیے تو کچھ اور موسم ہے لیکن صبح اٹھنے پہ موسم بالکل بدلا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اب ''دیوانہ ہے جوان'' کا مطلب نکل سکتا ہے کہ دیوانے پر بھی شاید جوانی (یعنی اس کی دیوانگی پر جوانی) طاری ہو گئی اور یہ تشویش کی بات ہے۔

(۳۱۷) (۱۸۵۱)

آئے ہیں میر کافر ہو کر خدا کے گھر میں ——— پیشانی پر ہے قشقہ زنار ہے کمر میں

۸۸۰ اب صبح و شام شاید گریے پہ رنگ آوے ——— رہتا ہے کچھ جھمکتا خوناب چشم تر میں

عالم میں آب و گل کے کیوں کر نباہ ہو گا ——— اسباب گر پڑا ہے سارا مرا سفر میں

۳۱۷/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن مصرع اولیٰ میں ایک لطف پھر بھی ہے۔ مصرعے کی نثر حسب ذیل طرح ہو سکتی ہے۔ (۱) میر کافر ہو کر (کافر ہونے کے بعد / کافر ہونے کے باوجود) خدا کے گھر میں آئے ہیں۔ (۲) کافر میر (وہ کافر شخص جس کا نام میر ہے) خدا کے گھر میں ہو کر آئے ہیں۔

۳۱۷/۲ اس شعر میں اشتیاق کی کیفیت اپنا الگ عالم رکھتی ہے۔ ۳۱۶/۱ میں اشتیاق کا رنگ اور تھا، کہ متکلم خارجی دنیا میں ہونے والی تبدیلیوں (بہار کی آمد، دیوانے کی جوانی) سے خود کو ہم آہنگ دیکھتا تھا، اور کسی نہ کسی طرح، کسی سطح پر ان تبدیلیوں میں شریک ہونے کا شوق رکھتا تھا۔ زیر بحث شعر میں اشتیاق اس بات کا ہے کہ آنسو جن میں ابھی رنگینی

نہیں آئی ہے، کسی طرح رنگین ہو جائیں (تاکہ عشق کی شدت کے بڑھنے کا پتہ چلے، یا تاکہ دامن و آستیں رنگین ہو سکیں۔) اب، جب کہ چشم تر میں (اس میں یہ کنایہ ہے کہ آنکھیں آنسوؤں سے تر پہلے ہی تھیں) تھوڑا بہت خوناب جھمک رہا ہے تو امید ہے کہ صبح و شام (جلد ہی) آنسو اپنے اصل رنگ پر آجائیں گے۔ مصرع اولیٰ میں ''صبح و شام'' کا روز مرہ اور مصرع ثانی میں ''کچھ جھمکتا'' کا روز مرہ بہت خوب ہے۔ شعر میں مضمون کچھ نہیں۔ لیکن کنائے اور کیفیت نے اس کمی کا احساس نہ ہونے دیا۔

۳۱۷/۴ اس شعر کا اسرار ایسا ہے کہ ہزار تفسیر کے باوجود اس کی فضا دھندلی رہتی ہے۔ ملاحظہ ہو ۵/۲ جہاں بات نسبتاً صاف ہے۔ میر نے اسباب اور سفر کا استعارہ جہاں بھی استعمال کیا ہے، عجب شدت کے ساتھ کیا ہے۔ مصحفی سے موازنہ کریں تو فرق صاف محسوس ہوتا ہے:

ملک ہستی سے جو جاتے ہیں جریدہ ہو کر راہ میں اپنا سب اسباب لٹا جاتے ہیں

سفر عشق سے غارت زدہ آیا ہوں نہ پوچھ راہ میں میرا بھی اسباب لٹا کیا کیا کچھ

مصحفی کے شعروں میں لفظ ''اسباب'' کچھ خاص کارگر نہیں۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں ''اسباب'' کچھ ایسی ہی شدت کا حامل ہے جیسی کہ نظیری کے اس شعر میں ہے:

ضرر بہ مال نظیری چہ بیش ہیں نہ رسد کہ او بہ وادی ورختش بہ منزل افتاد است

(پیش بیں نظیری کے مال کو کچھ نقصان نہیں پہنچ سکتا۔ وہ خود تو وادی میں (سرگرداں) ہے، اور اس کا سامان سب منزل پہنچ چکا ہے۔)

نظیری اور میر دونوں کے یہاں صورت حال پر اسرار ہے، اور ''مال'' یا ''اسباب'' کی نوعیت کھلتی نہیں۔ نظیری کے شعر میں شاید خود پر کچھ طنز بھی ہے۔ میر کے شعر میں تو غالباً انسان کی بنیادی اور ازلی تنہائی کا ذکر ہے، کہ انسان کو اس دنیا میں زندگی گذارنے کے لیے جس طرح کے اسباب کی ضرورت ہے، وہ اسے نصیب نہیں۔ یہ اسباب کیا ہیں؟ عقل و خردمندی، یا ایک طرح کا تعمیری جنون، یا استقامت، یا توجہ باری تعالیٰ کی دولت، یا وصول الی اللہ کا راستہ، کوئی بھی چیز، یا چیزیں جن کی بنا پر زندگی میں کوئی مقصد ہو، معنویت ہو۔ یا کم سے کم اتنا تو ہو کہ اس دنیا میں جو مسائل و مصائب پیش آتے ہیں، ان کا مقابلہ کرنے اور ممکن ہو تو ان پر قابو پانے اور انھیں حل کرنے کے ذرائع ہوں۔

راشد کی بے مثال نظم ''سفرنامہ'' میر کے شعر پر مبنی معلوم ہوتی ہے۔ اس نظم میں انسان کو خدا اپنا نائب بنا کر زمین پر بھیجتا ہے، لیکن انسان کا آنا اتنی جلدی جلدی میں ہوتا ہے کہ اسباب زندگی کی تمام ضروری چیزیں وہیں چھوٹ جاتی ہیں۔ راشد کی نظم میں بنی آدم کو خلا باز (astronaut) کے استعارے کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ خدا گویا اس خلائی سفر کا بانی مبانی ہے، اور انسان وہ خلا باز ہے جو خدا کی طرف سے زمین کو کسی نو آبادی کی طرح بسانے اور مسخر کرنے کے لیے بھیجا جا رہا ہے۔ لیکن بانی سفر کی گفت گو اور اپنے منصوبے میں اس کا انہماک ان کی توجہ کو اس قدر شدت سے اپنی گرفت میں لیے ہوئے تھے کہ خلا بازوں کو پوری تیاری کا وقت نہ ملا، یہاں تک کہ روانگی کی گھڑی

آ گئی، اور انھیں پورے ساز و سامان کے بغیر ہی نئی دنیا کی تسخیر کے لیے جانا پڑا :

بڑی بھاگ دوڑ میں

ہم جہاز پکڑ سکے

اسی انتشار میں کتنی چیزیں

ہماری عرش پہ رہ گئیں

وہ تمام عشق ......وہ حوصلے

وہ مسرتیں ...... وہ تمام خواب

جو سوٹ کیسوں میں بند تھے!

(گماں کا ممکن)

غالب نے اپنے ایک شعر میں چھوٹے ہوئے سامان کو زندگی کے ایسے تجربے کا استعارہ کیا ہے جہاں ہم اپنی ہی بھوک اور جلد بازی کی بنا پر اپنا نقصان کر لیتے ہیں۔ زندگی کس قدر قیمتی اور کس قدر حقیر شے ہے، ہم اس کے لیے کتنی تگ و دو کرتے ہیں، اور یہ کس طرح اچانک ختم ہو جاتی ہے، اور ہمارا مال اسباب، جو ذریعۂ سفر حیات تھا، دھرا کا دھرا رہ جاتا ہے :

رہرو تشنۂ در رفتہ بہ آبم غالب توشہ برلب جو ماندہ نشانست مرا

(اے غالب میں اس پیاس کے جلے ہوئے مسافر کی طرح ہوں جو (پانی پینے کی جلدی کے باعث) ڈوب گیا ہے۔ اور میرا اسباب جو کنارِ دریا چھوٹ کر رہ گیا وہی میری نشانی ہے۔)

یعنی وہ بے جان اسباب، جو مجھ تمام رہے گا، وہی متکلم کا نشان ہے۔ میر کے شعر میں متکلم موجود ہے، لیکن اُس کے پاس سامان کچھ نہیں۔ دونوں ہی اس دنیا میں انسان کی کم وقعتی، بے چارگی اور رائیگانی کی علامت ہیں۔ غالب کے شعر میں المیہ کی شدت ہے تو میر کے یہاں کائناتی نظام میں مضمر انتشار پر ماتم اور طنز ہے۔ راشد کی نظم میر کے شعر کی گویا شرح ہے، لیکن راشد کے یہاں طنز کی تلخی زیادہ ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۵۶/۳۔

(۳۱۸)

(۱۸۵۲)

آنکھ لگی ہے جب سے اس سے آنکھ لگی زنہار نہیں
نیند آتی ہے دل جمعی میں سو تو دل کو قرار نہیں

خالی پڑے ہیں دام کہیں یا صید دشتی صید ہوئے
یا جس صید افگن کے لیے تھے اس کو ذوق شکار نہیں

سبزہ خط کا گرد گل رو بڑھ کانوں کے پار ہوا
دل کی لاگ اب اپنی ہو کیوں کر وہ اس منھ پہ بہار نہیں

۳۱۸/۱ مضمون کچھ خاص نہیں ہے، لیکن ''آنکھ لگنا'' کے محاورے کو دو معنی میں خوب استعمال کیا ہے، مومن نے بھی کوشش کی، لیکن اُن کے شعر میں تصنع ہے، کیوں کہ احباب میں چرچا ہو جانے کا ذکر صاف ظاہر کرتا ہے کہ خبر دینا مقصود ہے، حال

دل بیان کرنا نہیں :

آنکھ نہ لگنے سے شب احباب نے　　آنکھ کے لگ جانے کا چرچا کیا

مصرع اولیٰ میں ''شب'' بھی فضول ہے۔ بعض لوگوں نے اسے ''سب'' پڑھا ہے۔ لیکن ''احباب'' خود جمع ہے، اس کے ساتھ ''سب'' کوئی بہت معنی خیز نہیں۔ میر کے شعر میں البتہ ''نیند'' اور ''سوتو'' (بہ معنی ''سونے والو'') کا ضلع غیر متوقع اور بہت دل چسپ ہے۔

۳۱۸/۲ یہ شعر بھی عجب اسرار کا حامل ہے۔ یہ بات خوب ہے کہ تمام جانور صرف اس لیے بنے ہیں کہ معشوق اُن کا شکار کرے۔ خسرو نے اس مضمون کو نہایت کمال تک پہنچا دیا ہے :

ہمہ آہوان صحرا سر خود نہادہ برکف　　بہ امید آں کہ روزے بہ شکار خواہی آمد

(جنگل میں تمام آہو اپنے اپنے سر ہتھیلی پر لیے اُس دن کے انتظار اور اُمید میں ہیں جب تو شکار کو آئے گا۔)

میر نے ''جس صید افگن کے لیے تھے'' کہہ کر خسرو کی پوری بات کہہ دی ہے۔ لیکن اسرار یہ ہے کہ جس صید افگن کے لیے یہ سب جانور بنے تھے اس کو شوق شکار کیوں نہیں؟ میر نے اسی مضمون کو اسی دیوان میں پھر سے کہا ہے، لیکن بات وہاں بھی صاف نہیں ہوتی :

اب ذوق صید اس کو نہیں ورنہ پیش ازیں　　اودھم تھا وحش و طیر سے اس کے شکار میں

امکانات کی کثرت کے باعث شعر دل چسپ ہو گیا ہے۔ (۱) اب اس نے معشوقی ترک کر دی ہے۔ (۲) اب اس کا دل معمولی شکار میں نہیں لگتا۔ (ملاحظہ ہو ۲۵۹/۱) (۳) اب اُس کی توجہ صرف اپنی طرف ہے۔

مصرع اولیٰ میں لفظ ''کہیں'' کی نشست اچھی رکھی ہے۔ اس کی نثر یوں ہو گی: ''دام خالی پڑے ہیں۔ یا صید دشتی کہیں صید ہوئے۔'' یعنی ایک امکان اس مصرعے میں بھی بیان کر دیا ہے کہ سارے جانور شاید شکار ہو چکے، اب کچھ بچا ہی نہیں ہے۔ لفظ ''صید'' دونوں جگہ الگ الگ معنی میں ہے۔ پہلا ''صید'' بہ معنی ''وہ جانور جن کا شکار کیا جاتا ہے۔'' اور دوسرا ''صید'' بہ معنی ''شکار، گرفتار'' وغیرہ۔

۳۱۸/۳ یہ شعر اس لیے دل چسپ ہے کہ اس سے ظاہر ہوا ہے کہ عمر کے آخری زمانے میں بھی میر ایسے مضمون باندھ لیتے تھے جن میں ''مصری کی مکھی'' بننے کا پہلو ہو۔ معشوق کا سبزۂ خط اب بہت بڑھ گیا ہے، لہٰذا اُس کا حُسن گھٹ گیا ہے۔ ایسے میں اُس سے لگاؤ کیوں کر ہو؟ ''بہار'' کا لفظ یہاں بہت عمدہ ہے۔ معشوق کا چہرہ ''گل'' ہے، لیکن اس کو سبزۂ خط نے اس طرح گھیر لیا ہے کہ اُس کا حُسن (یعنی ''گل'') چھپ گیا ہے۔ سبزے کی کثرت بھی بہار ہی میں ہوتی ہے، لیکن اتنا سبزہ کس کام کا کہ اصل بہار چھپ جائے؟ گویا بہار کی کثرت نے بہار کو ضائع کر دیا۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ سبزے کو بیگانہ کہتے ہیں۔ لہٰذا جب بہت سے بیگانے جمع ہو گئے تو معشوق کی قدر گھٹ گئی۔

سبزہ خط کے کانوں کے پار نکل جانے کا مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ داڑھی اور سر کے بالوں میں فرق ہی باقی نہ رہا، گویا ایک پھول تھا اور ہزاروں کانٹے یا گھاس کی پتیاں اسے گھیرے ہوئے تھے۔

شکار نامہ دوم

ردیف ن

(۳۱۹)

۸۸۵ جو جو ظلم کیے ہیں تم نے سو سو ہم نے اٹھائے ہیں — داغ جگر پہ جلائے ہیں چھاتی پہ جراحت کھائے ہیں
تیغ دریغ نہیں ہے اس کی بسمل کر میں کسو سے بھی — ہیں تو شکار لاغر ہم پر ایک امید پر آئے ہیں
تب تھے سپاہی اب ہیں جوگی آہ جوانی یوں کاٹی — ایسی تھوڑی رات میں ہم نے کیا کیا سوانگ بنائے ہیں

دریغ نہیں ہے = رکتی نہیں ہے

۳۱۹/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ ''داغ جلانا'' بہ معنی ''داغ لگالینا'' البتہ بہت دل چسپ ہے، تمام لغات اور ڈاکٹر برکاتی کی فرہنگ اس سے خالی ہیں۔ ملاحظہ ہو ۲۱۳/۲۔

۳۱۹/۱ شکار لاغر کا مضمون نظیری اور بیدل اس خوبی سے باندھ گئے ہیں کہ جواب مشکل تھا۔

آں شکارم من کہ لائق ہم بہ کشتن نیستم — شرم می آید مرازاں کس کہ جلاد من است (نظیری)
(میں وہ شکار ہوں کہ مارنے کے بھی قابل نہیں ہوں۔ مجھے تو اس شخص سے شرم آتی ہے جو میرا قاتل ہو۔)

بہ آں بضاعت عجزم کہ گاہ بسمل من — بجائے خوں عرق از تیغ قاتل افتاد است (بیدل)
(میں ایسی بضاعت عجز والا ہوں کہ میرے قتل کے وقت تیغ قاتل سے خون کے بجائے شرمندگی کا پسینہ ٹپکا۔)

بیدل کی مضمون آفرینی کے سامنے نظیری کی کیفیت بھی ماند پڑ گئی ہے۔ لیکن میر نے پورا منظر نامہ بنا کر بالکل نئی بات رکھ دی ہے کہ معشوق کی تلوار کسی بھی چیز کے سامنے رکتی نہیں ہے، دور دور سے لوگ شوق قتل میں جوق در جوق جمع ہو رہے ہیں۔ ہم تو شکار لاغر ہیں، لیکن چوں کہ معشوق کی تلوار دریغ نہیں کرتی، اس لیے اُمید لے کر آئے ہیں۔ ''ایک اُمید'' کا ابہام بہت عمدہ ہے، کیوں کہ اس میں یہ اشارہ ہے کہ اپنی لاغری کے باوجود اپنی کسی بات پر اعتماد بھی ہے کہ اس کی بنا پر قاتل کی نظر پر چڑھ جائیں گے۔ بات کہنے کا انداز روزمرہ کی گفت گو کا ہے، اس کی بنا پر مضمون میں اور بھی تیزی پیدا ہو گئی ہے۔

شکار لاغر کے مضمون کو ایک اور رنگ میں میر نے دو جگہ کہا ہے۔

اسیر جرگے میں ہو جاؤں میں تو ہو جاؤں — وگرنہ قصد ہو کس کو شکار لاغر کا (دیوان دوم)
کنج میں دام گہ کے ہوں شاید — صید لاغر کو بھی شکار کرے (دیوان ششم)

دونوں شعر اچھے ہیں، لیکن شعر زیر بحث میں منظر نامہ اور شوق نخچیر اور ''ایک اُمید'' کا ابہام، یہ سب مل کر اسے بقیہ دونوں سے بلند تر کرتے ہیں۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ میر کے زیرِ بحث شعر میں ''پر'' اور ''پر'' کی تکرار بہت خوب ہے۔ ''پر'' اور ''شکار'' میں ضلع کا ربط تو ہے ہی، لیکن یہ بھی غور کریں کہ دوسرے ''پر'' کو ''آے'' کے ساتھ ملا کر پڑھنا پڑتا ہے اور ایک لمحے کے لیے دھوکا ہوتا ہے کہ یہ ''پر+آے'' نہیں بل کہ ''پرائے'' (بہ معنی ''غیر'') ہے۔ یعنی متکلم کو اپنے پرائے ہونے کا احساس ہے مندرجہ ذیل نثر پر غور کریں۔

ہیں تو شکار لاغر، پر ایک اُمید (ہے۔)

(افسوس کہ ہم) پرائے ہیں۔

ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا معنی حقیقی نہیں ہیں۔ لیکن غیر حقیقی معنی کا التباس ہونا بھی شعر کا لطف ہے، کیوں کہ اس سے تناؤ پیدا ہوتا ہے۔ خوب شعر ہے۔

۳۱۹/۳ یہ شعر گویا ۲۲۴/۳ کے جواب میں کہا گیا ہے۔ خود کو جوگی تو کئی بار کہہ چکے ہیں (مثلاً ۸/۴ اور ۱۷۱/۵) لیکن یہاں کیفیت نرالی ہے۔ سپاہی بننا بھی ایک سوانگ تھا اور جوگی بننا بھی سوانگ ہے۔ جوانی کی رات انھیں سوانگوں میں کاٹ دی۔ اپنی اصلیت نہ خود پر ظاہر کی اور نہ کسی پر ظاہر ہونے دی۔ شعر میں محزونی ہے، لیکن خود کو ظاہر اور ثابت کرنے کا ارادہ اب بھی نہیں۔ یہ بھی اپنی طرح کا اسرار ہے۔

جوانی تو رات ہے ہی، لیکن اسے ''تھوڑی رات'' کہہ کر یہ کنایہ رکھا ہے کہ (۱) جوانی واقعی بہت تھوڑی تھی یا (۲) بہت کم معلوم ہوتی تھی۔ یعنی جوانی یوں گذری گویا بہت کم تھی اور جلد ختم ہوگئی۔ مصرع اولیٰ میں تاسف ہے تو مصرع ثانی میں اپنی تھوڑی بہت تعریف بھی ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ پرانے لوگ کسی بات کی شرح کرنے کے پہلے ''آہ'' یا اس طرح کا کوئی لفظ لکھتے تھے۔ اس اعتبار سے ''آہ'' گویا حرفِ شرح ہے۔ یعنی ''جوانی یوں کاٹی'' ''شرح ہے۔ ''تب تھے سپاہی اب ہیں جوگی'' کی۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ سپاہی ہونا اور جوگی بننا ''رات کے'' کام ہیں، دن کے نہیں۔

ردیف واؤ

دیوانِ اوّل

(۳۲۰)

(۳۷۷۔۳۷۸)

فلک نے گر کیا رخصت مجھے سیر بیاباں کو
نکالا سر سے میرے جاے مو خارِ مغیلاں کو

نہیں ریگ رواں مجنوں کے دل کی بے قراری نے
کیا ہے مضطرب ہر ذرۂ گرد بیاباں کو

۸۹۰ وہ تخم سوختہ تھے ہم کہ سرسبزی نہ کی حاصل
ملایا خاک میں دانہ نمط حسرت سے دہقاں کو

ہوا ہوں غنچۂ پژمردہ آخر فصل کا تجھ بن
نہ دے برباد حسرت کشتۂ سردر گریباں کو

صداے آہ جیسے تیر جی کے پار ہوتی ہے
کسو بے درد نے کھینچا کسو کے دل سے پیکاں کو

۳۲۰/۱ یہ اشعار تیس شعروں کے دو غزلے سے نکالے گئے ہیں۔ ایک دو کے سوا دو غزلے کا ہر شعر اُستادانہ مہارت اور قادر الکلامی کا نمونہ ہے۔ ایسی ٹھس زمین میں خاصے بلند پایہ دس شعر بھی نکالنا مشکل ہے، کجا کہ پچیس تیس شعر۔ لیکن نوجوان میر نے اس بے رنگ زمین کو بھی رنگین کر دیا۔ شاید اسی وجہ سے کہ اس خارزار میں سرسبز شعر ہونا مشکل ہے، میر کے اکثر معاصرین نے اس زمین سے اجتناب کیا ہے۔ صرف درد اور بقا کے یہاں پانچ پانچ چھے چھے شعر ملتے ہیں۔ بقا اچھے شاعر تھے۔ انھیں میر کا ہم پلہ، بل کہ میر سے بہتر ہونے کا دعوا تو تھا ہی۔ انھیں مشکل زمینوں کا شوق بھی تھا، لیکن اس زمین میں وہ کوئی عمدہ شعر نہ نکال سکے۔ درد کے شعر البتہ حسب معمول تقریباً سب کے سب اعلا پاے کے ہیں۔ یہ زمین دراصل شاہ حاتم کی ایجاد کردہ معلوم ہوتی ہے۔ شاہ حاتم نے اور پھر جعفر علی حسرت نے اس میں اچھے شعر لکھے ہیں۔ حاتم کا مطلع بہت خوب ہے:

میں پیدائش کیا مجنوں صفت یک سر بیاباں کو
نہ پہنچا دامن صحرا مرے چاک گریباں کو

یہ غزل ۱۷۴۸ کی ہے۔ اس وقت سودا، یقین، قائم، تاباں، سب موجود تھے۔ لیکن ان لوگوں نے اس زمین کو ہاتھ نہ لگایا۔ تاباں کے تو آخری دن تھے، شاید اس لیے وہ ادھر متوجہ نہ ہوے ہوں، لیکن دوسرے معاصرین میر میں سے اکثر کا اس زمین کی طرف ملتفت نہ ہونا شاید اسی وجہ سے ہے کہ زمین بہ ظاہر بنجر تھی۔

میر کے مطلع میں "بیاباں" کا قافیہ پہلے مصرعے میں ہے، اور بہ ظاہر کسی خاص بات کی توقع نہیں پیدا کرتا۔ ہاں یہ بات دل چسپ ہے کہ فلک کو کسی باعث متکلم سے اتنی محبت ہے کہ وہ اس کے جنون کو کم کرنے کے لیے (یا جنون کو کھل کھیلنے کا موقع دینے کے لیے) اسے بیاباں کی "سیر" کو رخصت کرتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں غیر معمولی پیکر سامنے

آتا ہے، کہ متکلم کے سر پر ببول کے کانٹے بالوں کی جگہ اگا دیے۔ کانٹے تو پاؤں میں گڑتے ہیں یا گڑیں گے، پھر انھیں سر سے اُگانے کا مقصد کیا ہو سکتا ہے؟ پہلی بات تو یہ کہ یہ ستم ظریفی تھی، ایک ظالمانہ مذاق تھا۔ دوسری بات یہ کہ سر سے کانٹے اُگانے میں اشارہ تھا کہ صحرا کی راہ سر کے بل طے کرو۔ تیسری بات یہ کہ وحشت میں بال کھڑے ہو جاتے ہیں، یہاں سر سے نوک دار کانٹے اُگا کر وحشت کی مستقل علامت قائم کر دی۔ چوتھی بات یہ کہ جنون میں دماغ تو خراب ہوتا ہی ہے، سر سے کانٹے نکال کر شکل بھی بگاڑ دی۔ غرض جس طرح بھی دیکھیں، پیکر نے شعر کو غیر معمولی کر دیا ہے، تکلم کا لہجہ بھی قابلِ داد ہے۔ اس میں جھنجھلاہٹ بھی ہے، بے چارگی بھی، اور خود پر زہر خند کا انداز بھی۔

اس مضمون کو قائم اور شاہ نصیر نے بھی برتا ہے:

آوارگان غم کے سروں پر نہ جان بال نکلی ہیں سر سے پھوٹ کے نوکیں یہ خار کی (قائم)

دشت وحشت خیز میں رکھا قدم جس روز سے سر کے مو نکلے مرے خار مغیلاں کی طرح (شاہ نصیر)

لیکن دونوں ہی شعروں میں وہ لطف نہیں جو میر کے شعر میں آسمان کو فاعل (active agent) یا جدید اصطلاح میں (subject) کے طور پر پیش کرنے سے حاصل ہوا ہے۔

۳۲۰/۲ اس مضمون کو غالب نے دو بار استعمال کیا ہے:

بے پردہ سوئے وادی مجنوں گذر نہ کر ہر ذرے کے نقاب میں دل بے قرار ہے

جب بہ تقریب سفر یار نے محمل باندھا تپش شوق نے ہر ذرے پہ اک دل باندھا

ارتکاز اور کفایت الفاظ کے لحاظ سے غالب کے دونوں شعر میر سے بڑھ کر ہیں، لیکن اوّلیت کا شرف میر کو بہ ہر حال ہے۔ میر کے یہاں "ریگ رواں" البتہ ایسا پیکر ہے جس کا جواب غالب کے شعروں میں نہیں۔ ریگ کو رواں کہہ کر میر نے اضطراب کے لیے دلیل بھی مہیا کر دی ہے۔ غالب کا استعارہ بہ ہر حال میر سے بڑھ گیا ہے، شاید اس لیے کہ استعارے کو دلیل کی حاجت نہیں ہوتی۔ میر نے "ریگ رواں" کہہ کر دلیل تو مہیا کر دی، لیکن استعارے کا زور گھٹ گیا۔

۳۲۰/۳ خود کو تخم سوختہ کہنا ہی کیا کم تھا کہ دہقان کو بھی دانے سے تشبیہ دے دی اور نظام کائنات پر طنز مکمل کر دیا۔ دہقان کا کام ہے دانہ بونا (یعنی دانے کو خاک میں ملانا) یہاں اس کا عکس ہوا، کہ میرے تخم سوختہ ہونے کے باعث دہقان کی کھیتی پھل پھول نہ سکی اور کشت کی سرسبزی کی حسرت نے دہقان کو تباہ کر ڈالا، گویا اس کو دانے کی طرح خاک میں ملا دیا۔

یہ سوال غیر ضروری ہے کہ اگر متکلم تخم سوختہ ہے تو دہقان کون ہے؟ یہ پورا شعر دراصل اپنی جگہ پر ایک استعارہ ہے، متکلم کی بے نصیبی اور نامرادی کا، اور اس بات کا کہ جس جس نے متکلم سے کوئی توقع باندھی وہ مایوس ہی ہوا۔ شعر کا زور اس کے استعارے اور طنز میں تو ہے ہی، اس مضمون میں بھی ہے کہ متکلم تنہا ہی بے نصیب اور نامراد نہ تھا۔ وہ لوگ بھی نامراد ہوئے جو اس سے منسلک ہوئے۔ اگر متکلم عاشق ہے تو دہقان معشوق بھی ہو سکتا ہے کہ معشوق نے چاہا تھا مجھے درس عشق خوب پڑھائے، عشق کے درد و سوز میں مجھے خوب پختہ کرے۔ لیکن میں اس بیج کی طرح نامراد تھا جو جل جانے کے باعث

برگ و بار نہیں لاسکتا۔ لہٰذا عشق کے منازل مجھ سے سر نہ ہوئے اور معشوق کو حسرت و مایوسی نصیب ہوئی۔ عجیب و غریب شعر ہے۔ سب پر طرّہ یہ ہے کہ دہقان کی تباہی کا بھی ذمہ دار خود کو ٹھہرایا ہے۔ یعنی تخم سوختہ ہونے کے باوجود اتنی قوت موجود تھی کہ دہقان کو خاک میں ملا ڈالا۔

۳۲۰/۴ ''حسرت کشتہ و سر در گریباں'' کی ترکیب خوب ہے، یہ انداز بہت عمدہ ہے کہ مصرع اولیٰ میں خود کو واحد متکلم کی حیثیت میں پیش کیا۔ پھر دوسرے مصرعے میں خود کو واحد غائب کے صیغے میں بیان کیا۔ اس طرح کلام میں زور بڑھ جاتا ہے۔

اب اس بات پر غور کریں کہ خود کو چار طرح بیان کیا ہے۔ (۱) غنچۂ پژمردہ۔ (۲) آخر فصل کا۔ (۳) حسرت کشتہ اور (۴) سر در گریباں۔ ان سب میں ربط ہے، یہ محض یوں ہی نہیں جمع کر دیے گئے ہیں (جیسا کہ جوشؔ اور فراقؔ کے یہاں اکثر ہوتا ہے۔) غنچہ اس لیے پژمردہ ہے کہ پھول نہ بن سکا۔ (یعنی دل کی کلی کھل نہ سکی۔) پھول نہ بننے کی وجہ یہ ہے کہ کلی آخر فصل میں نکلی۔ جب تک کھلنے کی نوبت آئے آئے فصلِ بہار ہی جا چکی تھی۔ حسرت کشتہ ہونے کی وجہ ظاہر ہے۔ اوّل تو یہ ہے کہ کلی کھل نہ سکی، پھول بننے کی حسرت دل ہی میں رہ گئی۔ دوسری وجہ یہ کہ آخر بہار میں کھلنے کے باعث بہار کا لطف اٹھانے سے محروم رہی۔ سر در گریباں کہنے کی کئی وجہیں ہیں۔ کلی بہ وجہ پژمردگی سر جھکائے ہوئے ہے، یعنی اپنے پژمردگی پر شرمندہ ہے، کسی سے آنکھیں چار نہیں کر سکتی۔ دوسری بات یہ کہ کلی اپنے انجام کی فکر میں سرنگوں ہے۔ تیسری وجہ یہ کہ پژمردہ کلی بہ ہر حال سرنگوں رہتی ہے۔ چوتھی وجہ یہ کہ غنچے کو دل گیر کہتے ہی ہیں۔

اب سوال یہ ہے کہ مخاطب کون ہے؟ عام طور پر معشوق کو گل کہتے ہیں۔ یہاں لطف یہ ہے کہ معشوق کے ہجر میں خود کو غنچے سے تشبیہ دی ہے۔ مزید مناسبت یہ ہے کہ مرجھائی ہوئی کلی کی پتیاں ہوا میں بکھر جاتی ہیں۔ اس اعتبار سے کہا کہ معشوق مجھے برباد نہ کر دے (ہوا میں بکھیر نہ دے) ہر طرف مناسبتوں اور ربط در ربط کا کرشمہ ہے۔

۳۲۰/۵ دل سے پیکان کو کھینچنا تو درماں اور مرہم رسائی کے عالم کی چیز ہے، پھر پیکان کے کھینچنے والے کو بے درد کیوں کہا؟ اس کے کئی جواب ہیں اور سب ہی شعر کی نزاکت میں اضافہ کرتے ہیں۔ (۱) ہتھیار کی نوک اگر گہرائی میں پیوست ہو تو اُسے کھینچ کر نکالنے میں تکلیف ہوتی ہی ہے۔ بعض اوقات یہ تکلیف خود زخم کی تکلیف سے بڑھ کر ہوتی ہے۔ اور اگر ہتھیار کے دونوں طرف دھار ہو تو زخم سے باہر آتے آتے وہ جسم کو اور بھی کاٹ ڈالے گا۔ (۲) پیکان کا دل میں پیوست ہو جانا اور پیوست رہنا ہی بہتر ہے۔ پیکان کو نکال لیں گے تو خلش نکل جائے گی، جیسا کہ غالبؔ کے شعر میں ہے:

کوئی میرے دل سے پوچھے ترے تیرِ نیم کش کو — یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا

(ممکن ہے غالبؔ کو خیال یہیں سے ملا ہو۔) (۳) ممکن ہے دل سے پیکان کو کھینچ کر نکالنے والا وہی شخص ہو جس نے آہ کی ہے۔ اب مفہوم یہ نکلا کہ پیکان کی خلش سے تنگ آکر پیکان ہی کو دل سے نکال ڈالا۔ (عشق و ہجر کے شدائد سے تنگ آکر عشق ہی کو ترک کر دیا، لیکن یہ عمل بے دردی کا ہی عمل تھا، کہ ایک تو یہ ہمت کہ عشق کو ترک کر دیا اور دوسری بات یہ کہ جب پیکان کو کھینچ نکالا تو تکلیف بہ ہر حال ہوئی لہٰذا دل سے آہ بلند نکلی۔ (۴) ممکن ہے پیکان کھینچنے والا

چارہ گر یا ناصح ہو۔ چارہ گر اور ناصح کا بے درد ہونا مسلمات شعر میں سے ہے۔

''کھینچا'' اور ''آہ'' میں ضلع کا ربط ہے۔ آہ، تیر، جی، پار، بے درد، دل، پیکان ان میں مراعات النظیر ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔ یہ صورت حال بہت عمدہ ہے کہ پیکان کہیں کسی کے سینے سے کھینچا ہے اور تیر متکلم کے سینے کے پار ہو رہا ہے۔

(۳۲۱) (۳۸۰)

خط لکھ کے کوئی سادہ نہ اس کو ملول ہو — ہم تو ہوں بدگمان جو قاصد رسول ہو

چاہوں تو بھر کے کولی اٹھا لوں ابھی تمھیں — کیسے ہی بھاری ہو مرے آگے تو پھول ہو — کولی = آغوش

۸۹۵ دل لے کے لونڈے دلی کے کب کا پچا گئے — اب ان سے کھائی پی ہوئی شے کیا وصول ہو

۳۲۱/۱ مصرع اولیٰ میں تھوڑی سی تعقید ہے۔ ''سادہ'' دراصل ''خط'' کی صفت ہے۔ یعنی کوئی اگر اسے خط کی جگہ سادہ کاغذ ہی بھیج دے تو اس میں ملول ہونے کی بات نہیں۔ یعنی اگر وفور شوق کا بیان نہ ہو سکے تو صرف سادہ کاغذ ہی بھیج کر دل کو تسلی کر لی جائے تو رنجیدہ ہونے کی ضرورت نہیں۔ یہاں تک معنی یہ کھلتے ہیں کہ شمار شوق کی حد تو ہے نہیں، اس لیے خط نہ لکھا سادہ کاغذ بھیج دیا تو بھی کوئی ہرج نہیں ہے۔ ذرا مزید غور کریں تو مصرع اولیٰ کے دو معنی اور سمجھ میں آتے ہیں۔ پہلے معنی کی رو سے ''سادہ'' کو ''خط'' کی صفت نہیں، بل کہ مکتوب نگار کی صفت قرار دیا جائے گا۔ پہلے معنی یہ ہوے کہ جو اس کو خط لکھ کر ملول نہ ہوگا وہ سادہ (احمق) ہی ہوگا۔ دوسرے معنی کو قائم کرنے کے لیے مصرع میں استفہام انکاری فرض کیجیے۔ اب نثر یوں ہوگی، ''اس کو سادہ خط لکھ کر کوئی ملول نہ ہوگا؟'' (یعنی ممکن نہیں کہ ملول نہ ہو۔ ملول ہوگا اور ضرور ہوگا۔)

ان تینوں معنی کے جواز کے لیے مصرع ثانی میں بالکل نئی بات سامنے آتی ہے قاصد کے متعلق ہمیشہ بدگمانی رہتی ہے کہ وہ خط کھول کر پڑھ لے گا۔ اس لیے خط کی جگہ سادہ کاغذ ہی بھیجنا بہتر ہے۔ قاصد اگر پیغمبر کے مرتبے کا بھی ہو، تب بھی میں تو بدگمان ہی رہوں گا کہ وہ میرا خط پڑھ لے گا۔ ''رسول'' کے معنی پیام بر ہوتے ہیں، خاص کر وہ جو کوئی تحریر لائے۔ اس طرح ''قاصد رسول ہو'' میں عمدہ ایہام ہے۔ اگر سادہ خط بھی بھیجا تو قاصد پر شک رہے گا کہ وہ اس سے کچھ نہ کچھ معنی نکالے گا، یا یہ افسوس تو بہ ہر حال رہے گا کہ اگر قاصد پر خط کھول لینے اور پڑھ ڈالنے کا شک نہ ہوتا تو سادہ کاغذ کے بجاے اپنا حال دل لکھ کر بھیجتے۔ لہٰذا دونوں صورتوں میں ملال رہے گا۔ اور اگر خط میں کچھ لکھ ہی دیا ہے۔ تب بھی ملال ہوگا۔ کیوں کہ قاصد پر یہ شک بہ ہر حال ہے کہ وہ خط پڑھ لے گا۔

''خط'' بہ معنی ''چہرے کے بال'' اور ''سادہ'' بہ معنی ''وہ شخص جس کے چہرے پر بال بھی نہ اُگے ہوں'' میں ضلع کا ربط نہایت خوب ہے۔ ''قاصد'' اور ''رسول'' کی مناسبت ظاہر ہے۔ غضب کا مطلع کہا ہے۔

۳۲۱/۲ معشوق کے مناپے کا مضمون شاید صرف میر نے ہی باندھا ہے۔ ہمارے زمانے میں ظفر اقبال نے البتہ خوش طبعی اور کھلے لہجے میں لکھا ہے:

اتنی ہی چٹ پٹی بھی ہے وہ جتنی ہے ظفر وہ گول گپا

لیکن ظفر اقبال نے جان بوجھ کر ذرا مبتذل لہجہ اختیار کیا ہے۔ میر کے یہاں معنی اور مضمون کی نزاکتیں ہیں۔ اور خوش طبعی بھی ہے۔ سب سے پہلے تو شوق کی شدت اور جوش دیکھیے کہ بھاری بھر کم معشوق کو گود میں اٹھا لینے کے دعوے دار ہیں، ''کولی'' کے لفظ میں اپنائیت اور بے تکلفی ہے، ورنہ ''گود'' بھی موزوں تھا۔ لیکن ''گود'' میں وہ بات نہیں ہے۔ نامانوس لفظ کے مقابلے میں مانوس لفظ ہمیشہ زیادہ بے تکلف اور ''گھریلو'' ہوتا ہے۔ (اس پر تھوڑی سی بحث شعر شور انگیز (جلد اول) کلاسیکی اردو غزل کی شعریات اور میر تقی میر کے دیباچے میں بھی ہے۔) پھر لفظ ''بھاری'' کے ساتھ ''کیسے'' رکھ کر کیفیت اور کمیت دونوں کی طرف اشارہ رکھ دیا۔ اگر ''کتنے ہی بھاری'' کہتے تو کیفیت کے معنی نہ حاصل ہوتے۔ اب مفہوم یہ ہے کہ تم جس قدر بھاری ہو، اور یہ بھی ہے کہ تم جس قدر روزن و وقار والے شخص ہو۔ ''بھاری'' اور ''عزیز'' ہم معنی ہیں۔ ''عزیز'' کے معنی ''پیارا'' اسی لیے ہوتے ہیں کہ جو شخص ہمیں پیارا ہوتا ہے اس کی قدر ہماری نظر میں بھاری ہوتی ہے۔ میر کے شعر میں لفظ ''بھاری'' وہی کام کر رہا ہے۔ ''مرے آگے تو پھول ہو'' میں اشارہ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ خود متکلم بھی اچھے ہاتھ پاؤں والا شخص ہے۔ جناب شاہ حسین نہری فرماتے ہیں کہ ''عزیز'' مشتق ہے ''عزت'' سے اور اس کے معنی ہیں ''سخت ہونا'' نہ کہ ''بھاری ہونا'' لیکن میں عرض کرتا ہوں کہ ''عزیز'' کے معنی ''سخت''، ''مشکل'' وغیرہ ضرور ہیں۔ لیکن اس کے معنی ''قیمتی، بیش قیمت، پیارا، معشوق، وہ جس کی قدر و محبت ہو'' وغیرہ بھی ہیں اور ''عزیز'' کے ایک معنی ''بھاری پن، وزن'' کے بھی ہیں۔ ملاحظہ ہو:

The Hans Wehr Dictionary of Modern Arabic, Edited by : J.M. Cowan, Page 609.

کیا بہ لحاظ ندرت مضمون۔ کیا بہ لحاظ نزاکت بیان، یہ شعر سیکڑوں میں انتخاب ہے۔ خوش طبعی اور گفت گو کا لہجہ اس پر مستزاد ہے۔

۳۲۱/۳ یہ شعر بھرتی کا ہے اور تین شعر پورے کرنے کے لیے انتخاب میں رکھا گیا ہے۔ اس کا مضمون سطحی ہے، لیکن لہجے کی ظرافت اور بے تکلفی خوب ہے۔ دل کو ''کھائی پی ہوئی شے'' کہنا بھی دل چسپی سے خالی نہیں۔

اس مضمون کو لہجہ بدل کر دیوان پنجم میں یوں کہا ہے:

ہاتھوں گئی خوباں کے کچھ شے نہیں پھر ملتی کیوں کر کوئی اب ان سے دل میرا دلا جاوے

شعر میں کوئی خاص خوبی نہیں، لیکن میر کا رنگ پورا موجود ہے، کہ مضمون رنجیدگی کا ہے لیکن لہجے میں ہلکی سی خوش طبعی پھر بھی ملتی ہے، لہجے کی یہ پیچیدگی میر کا خاص امتیاز ہے۔ ''دل'' اور ''دلا'' کا ایہام بھی عمدہ ہے۔ اسی طرح ''دل لے'' اور ''دلی'' کی تجنیس اور شبہ اشتقاق بھی دل چسپ ہے۔

(۳۸۱) **(۳۲۲)**

کہتے ہو اتحاد ہے ہم کو ہاں کہو اعتماد ہے ہم کو

دوستی ایک سے بھی تجھ کو نہیں اور سب سے عناد ہے ہم کو
نامرادانہ زیست کرتا تھا میرؔ کا طور یاد ہے ہم کو

۳۲۲/۱ معاملہ بندی کے شعر میں معنی آفرینی کا کرشمہ اس شعر میں ہے۔ مومنؔ کے یہاں اس طرح کی کوشش جگہ جگہ نظر آتی ہے، لیکن اُن کے یہاں کوئی شعر لسانی ترکیب کے لحاظ سے اس قدر مکمل اور لہجے کے اعتبار سے اس قدر شگفتہ نہیں۔ مثال کے طور پر مومنؔ کا مطلع ہے :

شوخ کہتا ہے بے حیا جانا دیکھو دشمن نے تم کو کیا جانا

مصرع اولیٰ کی بندش اس قدر گنجلک ہے (تعقید کی وجہ سے نہیں بل کہ فقدان الفاظ کے باعث) کہ مصرع نامکمل رہ گیا ہے۔ اس کی نثر کرنے کے لیے کئی الفاظ کا اضافہ درکار ہے۔ "(وہ تم کو) شوخ کہتا ہے، (یعنی اس نے تم کو) بے حیا جانا۔" دوسری بات یہ کہ لفظ "شوخ" سے "بے حیا" کے معنی نکالنا غیر مناسب ہے۔ میرؔ کے دونوں مصرعے تکمیل اور صفائی دونوں صفات کا مثالی نمونہ ہیں۔ معنی آفرینی اس پر مستزاد، کہ مومنؔ کے یہاں صرف ایک معنی ہیں، اور میرؔ کے یہاں کم سے کم حسب ذیل معنی ہیں :

(۱) تم (معشوق) کہتے ہو، ہم تم سے (عاشق سے) اتحاد رکھتے ہیں۔ کہو، ضرور کہو، ہمیں تمھاری بات پر اعتماد ہے۔ اب اس کے بھی دو معنی ہیں، ایک تو وہی جو ظاہری مفہوم ہے، اور دوسرا طنزیہ۔

(۲) تم (معشوق) کہتے ہو، ہم تم سے (عاشق سے) اتحاد رکھتے ہیں، اچھی بات ہے، یہ بھی تو کہو کہ تمھیں ہماری وفا پر اور ہمارے عشق پر اعتماد ہے۔ یہ معنی بیانیہ ہیں۔ طنزیہ معنی یہ ہوے کہ تم ہم سے اتحاد رکھو (دوستی رکھو)، اس سے ہمیں کیا فائدہ؟ یہ تو بتاؤ کہ تمھیں ہماری وفا پر اور ہمارے عشق پر اعتماد ہے کہ نہیں؟ (یعنی دوستی رکھنے کا لازمی مطلب یہ نہیں کہ تم ہمارے عشق کا بھی جواب عشق سے دو اور ہمیں عاشق صادق سمجھو۔)

(۳) تم (معشوق) کہتے ہو کہ کیا ہمیں تم سے اتحاد ہے؟ ہاں کہو (یعنی ایسی طنزیہ باتیں کہو۔) ہمیں پورا اعتماد ہے (کہ تمھیں ہم سے اتحاد کبھی نہ ہوگا۔)

۳۲۲/۲ اس شعر میں کثرت معنی کے ساتھ افسانویت کا لطف ہے۔ یعنی اس میں جو بات بیان ہوئی ہے اُس کے پیچھے دو عاقل پس منظر بھی ہے۔ سب سے پہلے تو لفظ "دوستی" کو دیکھیے۔ اس کے دو معنی یہاں حسب حال ہیں۔ (۱) (friendship) اور (۲) عشق۔ موخر الذکر معنی میں سعدی نے خوب کہا ہے :

بہ لطف دلبر من در جہاں نہ بینی دوست کہ دشمنی کند و دوستی بیفزاید

(میرے دلبر کے سے لطف والا معشوق دنیا میں نہ ہوگا، کہ وہ دشمنی کرتا ہے اور اس کے ذریعہ (ہمارے) عشق کو بڑھاتا ہے۔)

لہٰذا میرؔ کے مصرع اولیٰ کا مفہوم یہ ہوا کہ (۱) تم کسی کو دوست نہیں رکھتے۔ (۲) تم کسی کے بھی عاشق نہیں ہو۔ اب سوال یہ ہے کہ وہ کون لوگ ہیں جن کے بارے میں شوق کا رویہ بیان کیا جا رہا ہے؟ یہ لوگ یا تو (۱) معشوق کے عاشق

ہیں یا (۲) تمام دنیا کے عام لوگ ہیں۔

اب مصرع ثانی پر غور کریں۔ معشوق کو دنیا میں کسی سے دوستی یا محبت نہیں۔ لیکن متکلم کو سب سے دشمنی ہے۔ اس وجہ سے کہ (۱) سب لوگ اس کے معشوق پر عاشق ہیں، لہٰذا وہ متکلم کے رقیب ہیں۔ یا (۲) سب لوگ اگرچہ رقیب نہیں ہیں، لیکن آئندہ ہو سکتے ہیں۔ یا (۳) اگر دنیا میں کوئی اور نہ ہوتا تو شاید معشوق کی توجہ متکلم کی طرف ہو جاتی کہ جب کوئی نہیں ہے تو متکلم ہی سہی۔

معشوق کو یہ بات بتانے میں، کہ ہمیں دنیا کے سب لوگوں سے عناد ہے، متکلم کو دو فائدے متصور ہیں۔ پہلا تو یہ کہ میں تمھارا خیر خواہ ہوں اور تم سے اس قدر اتحاد رکھتا ہوں کہ جن لوگوں کو تم دوست نہیں رکھتے اُن کو میں بھی دوست نہیں رکھتا۔ دوسرا فائدہ یہ کہ متکلم اور معشوق دونوں ہم پایہ و ہم پلہ ہو جاتے ہیں۔ معشوق کو اگر دنیا میں کسی سے لگاؤ نہیں تو متکلم بھی تمام دنیا والوں سے عناد رکھتا ہے۔ لہٰذا وہ مرتبے میں اس سے کم نہیں۔ اس مفہوم میں یہ شعر ۲۹۵/۴ کی یاد دلاتا ہے۔ لیکن صورت حال اس کے برعکس بھی ہو سکتی ہے۔ معشوق کو کسی سے لگاؤ نہیں، اور متکلم کا سب سے جھگڑا ہے۔ اس کے پھر دو معنی ہیں (۱) متکلم کسی اور حسین پر مائل ہونے پر راضی نہیں ہے۔ (۲) متکلم تمام دنیا کو اپنا دشمن قرار دیتا ہے۔ ایسی صورت میں متکلم کا نباہ اس دنیا میں کیوں کر ہوگا؟ معشوق سے دوستی کی اُمید نہیں۔ اور دنیا والوں سے خود ہی جھگڑا ہے۔ بہ قول جعفر زٹلی کہ جعفر اب کیسے بنے؟ اس مفہوم کی روشنی میں لفظ "اور" بہت پُر قوت ہو جاتا ہے۔ ایسے موقعے پر "اور" کو "لیکن" کے معنی میں لیتے ہیں۔ لیکن یہاں اس سے بہت زیادہ معنی ہیں۔ مثلاً (۱) یہاں یہ حال ہے کہ (۲) ہماری مشکل یہ ہے کہ (۳) لیکن ہم کیا کریں (۴) اپنا تو معاملہ یہ ہے کہ (۵) اس کے باوجود، وغیرہ۔

چھوٹے چھوٹے لفظوں کے ذریعہ اتنے معنی نکال لینا میر کا خاص فن تھا۔ اس فن میں صرف میر انیس ایک حد تک اُن کے حریف ہیں، ورنہ غالب اور اقبال اس معاملے میں میر سے بہت پیچھے ہیں۔ غالب کو فارسی محاورے پر البتہ تقریباً مکمل قدرت تھی اور خسرو اور فیضی کی طرح غالب بھی فارسی میں چھوٹے چھوٹے لفظوں کو معنی خیز کر لیتے ہیں۔ اُردو میں ان کا یہ حال نہ تھا۔

اس شعر میں جو افسانہ بیان ہوا ہے (یا یوں کہیے کہ جس افسانے کے متعلق اشارے اس میں ہیں) وہ اب تک واضح ہو چکا ہوگا۔ لیکن چند باتیں کہہ دیتا ہوں۔ معشوق کے عاشق بہت ہیں، سب اس کے عشق کا دم بھرتے ہیں۔ لیکن معشوق کو کسی سے کوئی لگاؤ نہیں۔ ہر طرف اُس کے چاہنے والوں کا جم غفیر ہے اور وہ سب کے ساتھ بے اعتنائی کرتا ہے۔ متکلم کو یہ صورت حال اچھی معلوم ہوتی ہے، لیکن پھر بھی اُسے تمام دنیا سے (یا تمام عاشقوں سے) دشمنی ہے۔ لہٰذا اس کا اور معشوق کا نباہ ہونا معلوم۔ مگر یہ بھی ہے کہ متکلم اک طنطنہ رکھتا ہے کہ اگر تم تمام دنیا کو اپنی سطح سے کم تر سمجھتے ہو اور لوگوں کو اپنا دوست نہیں قرار دیتے، تو اس معاملے میں ہم تم سے کم نہیں ہیں۔ لیکن اس میں نقصان بھی ہے، کیوں کہ اگر تم کسی کو اپنا دوست سمجھتے تو شاید ہم بھی اُسے اپنا دوست بنا لیتے اور اس طرح تمھارے قریب پہنچنے کی کوشش کرتے۔ کردار کی پیچیدگی کس خوبی سے ظاہر ہوتی ہے، اور لوگ ہیں کہ پھر بھی اس شاعری کو خط مستقیم جیسے مزاج کا حامل سمجھتے ہیں۔

۳۲۲/۳ یہ شعر کیفیت کے اعتبار سے اپنی مثال آپ ہے۔ اس میں معنی کچھ خاص نہیں، اور نہ اس شعر کی وضاحت میں کوئی موشگافی کام آسکتی ہے۔ لیکن یہ بات ضرور غور کرنے کی ہے کہ مندرجہ ذیل باتیں ہم کو فوری طور پر نہیں متوجہ کرتیں، اگرچہ شعر میں جو کیفیت ہے اس کا معتد بہ حصہ ان باتوں کا مرہونِ منت ضرور ہے:

(۱) میرؔ کی زندگی نامرادانہ گذری۔ لیکن یہ عام لوگوں کی طرح کی نامرادانہ زندگی نہ تھی، یہ میرؔ کا طور زیست تھا، اور اس کا تاثر اب تک لوگوں پر باقی ہے۔ اسی لیے کہا گیا کہ میرؔ کا طور ہم کو یاد ہے۔

(۲) میرؔ کی نامرادیاں ایسی زبردست تھیں کہ ان کا تاثر لوگوں کے دلوں میں اب بھی باقی ہے۔ (پہلا نکتہ تو یہ تھا کہ نامرادی ہی میرؔ کا طور زیست تھا۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ اس کی نامرادیاں نہایت شدید تھیں۔)

(۳) متکلم ایک شخص بھی ہو سکتا ہے، اور کئی لوگ بھی ہو سکتے ہیں۔ اگر کئی لوگ ہیں تو وہ لوگ کسی موقعے پر میرؔ کو یاد کر رہے ہیں۔ یا شاید نامراد لوگوں کا ذکر ہو رہا ہے، اس وقت کہا گیا کہ میرؔ کا طور زیست ایسا تھا۔

(۴) یہ بات واضح نہیں کی کہ میرؔ کو گذرے کتنا عرصہ ہوا۔ اغلب یہ ہے کہ بہت دن ہو گئے ہیں۔

(۵) لفظ "طور" بے انتہا زور کا حامل ہے، کیوں کہ اس میں اشارہ یہ ہے، کہ میرؔ نے اس طرز زندگی کو اپنے لیے بلا کسی شکوہ و شکایت اختیار کیا تھا۔

(۶) شعر میں سبک بیانی اپنی انتہائی بلندی پر ہے۔ کوئی شور و غل نہیں۔ کوئی مبالغہ اور بلند بیانی نہیں، لیکن سب کچھ کہہ دیا ہے۔

(۷) اس شعر کے سامنے میرؔ کا مندرجہ ذیل شعر رکھیے تو بات شاید خود بہ خود واضح ہو جائے۔ دونوں شعر بہت خوب ہیں، دونوں میں سبک بیانی ہے۔ لیکن درج ذیل شعر میں ابہام نہیں، جب کہ شعر زیر بحث ابہام سے پُر ہے:

اسی معیشت کر لوگوں میں جیسی غم کش میرؔ نے کی برسوں ہوئے ہیں اٹھ گئے ان کو روتے ہیں ہمسائے ہنوز (دیوان پنجم)

(۳۲۳) (۳۸۳)

اے چرخ مت حریف اندوہ بے کساں ہو	کیا جانیے منھ سے نکلے نالے کے کیا سماں ہو
۹۰۰ تا چند کوچہ گردی جیسے صبا زمیں پر	اے آہ صبح گاہی آشوب آسماں ہو
گر ذوق سیر ہے تو آوارہ اس چمن میں	مانند عندلیب گم کردہ آشیاں ہو
یہ جان تو کہ ہے اک آوارہ دست بر دل	خاک چمن کے اوپر برگ خزاں جہاں ہو

۳۲۳/۱ مضمون اگرچہ ہلکا ہے، لیکن نیا ہے، ممکن ہے اس کا اشارہ بیدل سے ملا ہو:

بترس از آہ مظلوماں کہ ہنگام دعا کردن اجابت بر در حق بہر استقبال می آید

(مظلوموں کی آہ سے ڈرو کیوں کہ جب وہ دعا کرتے ہیں تو اس کی قبولیت دعا کا استقبال کرنے کے لیے اللہ تعالیٰ کی چوکھٹ پر آتی ہے۔)

لیکن بیدل کے یہاں ایک طرح کا انفعال ہے، کیوں کہ وہ دنیاوی ظالموں کو ڈرا رہے ہیں۔اس کے برخلاف میر کے شعر میں آسمان کو انتباہ ہے کہ اگر مظلوم کے منھ سے نالہ نکلے تو خدا معلوم اس وقت کیا عالم ہو۔ آسمان ٹوٹ کر گر پڑے، یا زمین تہ و بالا ہو جائے۔ آسمان کو بے کسوں کے اندوہ کا حریف کہنا خوب ہے۔ یہاں ''حریف'' بہ معنی ''ساتھی'' اور ''دوست'' ہے۔ ''حریف'' کے اصل معنی ''ہم پیشہ'' اور ''ہم کار'' ہیں (''منتخب اللغات'')۔ یہ معنی اور بھی زیادہ مناسب ہیں۔

یہ اشارہ بھی خوب ہے کہ اگر آسمان بے کسوں کے رنج و اندوہ و مصیبت کا حریف نہ بنے تو بے کس لوگ صبر کر لیں گے، آہ نہ کریں گے، لیکن جب آسمان بھی ان غریبوں کے اندوہ کا ہم پیشہ اور دوست بن جائے تو پھر مظلوموں سے ضبط نہ ہوگا۔ اور ایسے میں جب وہ آہ کریں گے تو خدا جانے کیا ہو جائے۔ دوسرے مصرعے کا صرف و نحو بھی خوب ہے۔ اس کی نثر ہوگی: کیا جانے نالے کے منھ سے نکلے کیا سماں ہو؟ لیکن بجائے ''منھ سے نکلے پر'' صرف ''منھ سے نکلے'' کہا۔ یہ عجز نظم نہیں ہے، کیوں کہ مصرع یوں بھی ممکن تھا :

کیا جانے منھ سے نکلے نالہ تو کیا سماں ہو

لیکن اغلب یہ ہے کہ میر نے ڈرامائیت اور فوری پن کی خاطر ''منھ سے نکلے پر'' وغیرہ قسم کی وضع ترک کی۔ اب عبارت میں ایک فوری پن ہے، گویا ادھر نالہ منھ سے نکلا اور اُدھر آشوب برپا ہوا۔

ہر چند کہ انشائیہ انداز، ڈرامائی لہجے، اور شور انگیزی کے باعث، اور اس بات کے باعث کہ آسمان کا مقابلہ اندوہ بے کساں سے ہے، میر کا مطلع بے مثل و مثال ہے، لیکن آہ اور فلک کے مضمون کو ضامن علی جلال نے دو شعروں میں بڑے نئے رنگ اور طباعی سے باندھا ہے :

مَیں نے اُٹھا کے جور ترے منھ سے اف نہ کی   خود گر پڑے فلک تو مرا اختیار کیا

جلال کے دوسرے شعر میں معاملہ بندی مندرجہ بالا شعر سے بھی بڑھ گئی ہے۔ صورت حال کی نفسیاتی سچائی اور متکلم کے لہجے میں فتح مندی کا شائبہ بھی خوب ہے :

لو امتحان تم مرے نالوں کا شوق سے   کیوں ڈر کے آسمان کے نیچے سے ہٹ گئے

میر کے اشعار میں لاجواب شور انگیزی اور عمومیت ہے، جلال کے یہاں چھوٹا منظر ہے، لیکن پھر بھی خوب باندھا ہے۔

۳۲۳/۲ ''آشوب آسماں'' کی ترکیب ہی اس شعر کو غیر معمولی بنانے کے لیے کافی تھی۔ لیکن شعر میں اور باتیں بھی ہیں۔ زمین پر کوچہ گردی اور صبا کا مارے مارے پھرنا دونوں میں برابری کے کئی پہلو ہیں۔ یہ تو ہے ہی کہ صبا میں آندھی کی صفت نہیں ہوتی، اس لیے اس کا عمل دخل زمین کی سطح کے آس پاس ہی ہوتا ہے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ صبا تمام گھومتی پھرتی ہے، لیکن کرتی کچھ نہیں، یعنی وہ چمن کی خوش بو پھیلاتی تو ہے، مگر وہ نہ اُسے پیدا کرتی ہے اور نہ اُسے قائم رکھ سکتی ہے۔ صبا ایک طرح سے چمن کی دریوزہ گر ہے اور اِدھر اُدھر پھولوں سے خوش بو کی بھیک مانگتی پھرتی ہے۔ یہی حال اُس آہ کا ہے جو گلی کوچوں تک محدود رہتی ہے۔ ایسی آہ اثر کی بھیک مانگتی ہے اور اس کا بھی عمل دخل سطح زمین کے آس پاس ہی رہتا ہے۔ اب دیکھیے

کہ آہ سے کہا جا رہا ہے کہ تو آسمان کے لیے آشوب بن جا۔ یعنی آندھی بن جا، کہ تیری وجہ سے آسمان کا رنگ متغیر ہو جائے۔ یا تو اس قدر زلزلہ خیز اور بلند آہنگ ہو جا کہ آسمان میں لرزہ پیدا ہو جائے۔ یا پھر دھوئیں کی صورت میں آسمان پر چھا جا، تا کہ آسمان کی نیل گونی سیاہی میں بدل جائے۔ لہٰذا اس شعر میں ایک طرح کی دعوتِ انقلاب ہے۔

اب رعایتیں دیکھیے۔ کوچہ گردی، زمین، آسمان، یہ سب سامنے ہیں۔ لفظ ''صبح گاہی'' بہ ظاہر فالتو معلوم ہوتا ہے، لیکن صبا چوں کہ صبح کو چلنے والی ہوا کو کہتے ہیں، اس لیے ''صبح گاہی'' اور ''صبا'' میں مناسبت ہے۔ بڑے شاعر کا کمال یہی ہے کہ وہ بہ ظاہر کم زور لفظوں سے بھی کام کی بات بنا لیتا ہے۔ بہ قول میر :

عشق جو چاہے تو مردے سے بھی اپنا کام لے (دیوان دوم)

فراق صاحب کے یہاں بھی اس طرح کے رسمی الفاظ کی بھرمار ہے، لیکن اُن کے کلام میں یہ مردہ الفاظ اور بھی بے جان ہوتے جاتے ہیں، مثلاً ان کا مشہور شعر ہے :

غم فراق کے کشتوں کا حشر کیا ہو گا یہ شام ہجر تو ہو جائے گی سحر پھر بھی

یہاں ''فراق'' اور ''ہجر'' میں تکرار بے معنی تو ہے ہی، لیکن یہ دونوں لفظ فی الاصل ہی ناکارہ ہیں۔ ''فراق کے کشتوں'' اور ''شام'' کہنا کافی تھا۔ سرسری الفاظ کا شوق اور ان کی معنویت کو اُبھار سکنے کی صلاحیت کا فقدان اچھے خاصے شعر کو لے ڈوبا۔

۳۲۳/۳ اس شعر کا مضمون بالکل نیا ہے، اگر چہ اس میں کوئی خاص گہرائی نہیں۔ دوسرے مصرعے کی تشبیہ بہت خوب ہے کہ جس طرح کوئی بلبل آشیانے کا راستہ بھول جائے اور اِدھر اُدھر چمن میں درخت درخت، ڈالی ڈالی ڈھونڈتی پھرے، ویسے ہی تم بھی ہو جاؤ۔ تب جا کر تم چمن کی سیر پوری طرح کر سکو گے۔

سوال یہ ہے کہ شعر کے معنی کیا ہیں؟ سامنے کے معنی تو یہ ہیں کہ چمن کوئی واقعی چمن ہے اور مدعا یہ ہے کہ چمن جیسی چھوٹی جگہ کا بھی چپہ چپہ چھان مارنا آسان نہیں۔ لوگ یوں ہی اُوپر اُوپر سیر کر لیتے ہیں۔ اگر واقعی اسے دیکھنا ہے تو پھر ہر درخت، ہر ڈالی، ہر کنج کو اس طرح دیکھو کہ جیسے تم عندلیب گم کردہ آشیاں ہو۔ ظاہر ہے کہ اس طرح دیکھنے میں ہر چیز پر نظر پڑے گی اور ایسی بہت سی چیزیں نظر آئیں گی جن کے وجود کا گمان بھی نہ رہا ہو گا۔ لیکن اگر ''چمن'' کو ''چمن ہستی'' فرض کریں تو معنی بہت وسیع ہو جاتے ہیں۔ اگر اس چمن کی سیر واقعی کرنی ہے تو گھر نہ بناؤ، بل کہ اس بلبل کی طرح بن جاؤ جس کا آشیانہ گم ہو گیا ہے۔ اس میں نکتہ یہ بھی ہے کہ جس بلبل کا آشیاں گم ہو گیا ہے وہ کسی ایک درخت یا شاخ پر تا دیر نہ ٹھہرے گی، بل کہ یہاں سے وہاں گذرتی جائے گی۔ لہٰذا دنیا کی سیر کرنی ہے تو ایک جگہ رک کر نہ بیٹھو۔ کسی بھی جگہ دیر تک نہ ٹھہرو۔

اب اگلا نکتہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ جس طرح ''عندلیب گم کردہ آشیاں'' کو اپنے آشیاں کی تلاش میں طرح طرح کے آشیاں دیکھنے پڑیں گے اور اپنے کنج کی تلاش میں طرح طرح کے کنج دیکھنے پڑیں گے۔ کہیں ہجر کا منظر ہو گا، کہیں وصال کا، کہیں موت کا، کہیں زندگی کا، اسی طرح تم بھی ہر طرح کے منظر اور ہر نوع کی صورت دیکھ سکو گے۔ لیکن بات یہیں ختم نہیں ہوتی۔ جو شخص محض یوں ہی سیاحی کر رہا ہو اس کے دیکھنے کا انداز اور ہو گا، اور جس شخص کو اپنے کھوئے ہوئے گھر کی

تلاش ہوگی اس کا انداز نظر اور ہوگا۔ اس کے دل میں جو دردمندی ہوگی وہ محض سیاح یا سیلانی کے دل میں نہیں ہوتی۔ اس موقعے پر لفظ ''آوارہ'' کی معنویت سامنے آتی ہے، کہ آوارگی تقاضا ہے عشق کا، اور عشق علامت ہے دردمندی کی۔

یہ سوال اُٹھ سکتا ہے کہ عندلیب ہی کی تخصیص کیوں؟ کوئی بھی طائر گم کردہ آشیاں تشبیہ کے لیے کافی تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ میرؔ کو فراقؔ صاحب والی بیماری لاحق ہوگئی کہ محض وزن پورا کرنے کی خاطر لفظ رکھ دیا اور اس کی معنوی کم زوری پر توجہ نہ کی۔ لیکن دراصل ایسا نہیں ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ''چمن'' اور ''عندلیب'' میں مناسبت ہے۔ پھر یہ کہ ''چمن'' سے ''چمن ہستی'' مراد لینا تھا، اس لیے ''چمن'' لکھا۔ دوسری (بل کہ تیسری) بات یہ کہ ''عندلیب'' اور ''آوارہ'' میں مناسبت ہے۔ (جیسا کہ اُوپر مذکور ہوا، آوارگی عشق کی صفت ہے، اور ''عندلیب'' مثالی عاشق ہے۔)

دوسرے مصرعے میں بعض نام نہاد ''کلاسیکی'' مزاج کے لوگ شکست ناروا کا اعتراض کریں گے۔ شکست ناروا کا تصور ہمارے کلاسیکی شعرا کے یہاں نہیں تھا، اور نہ ہمارے کلاسیکی عروض میں شکست ناروا نامی کوئی عیب مذکور ہے۔ اقبالؔ جیسے خوش آہنگ شاعر کے یہاں بھی ''شکست ناروا'' موجود ہے:

دریا کی تہ میں چشم گرداب سو گئی ہے ساحل سے لگ کے موج بے تاب سو گئی ہے ماتملور شاعر ''بانگِ درا''

روشن ہے جام جمشید اب تک شاہی نہیں ہے بے شیشہ بازی (بالِ جبریل)

$\frac{۳۲۳}{۴}$ مصرع ثانی میں ''کے اوپر'' سے مراد صرف ''پر'' ہے۔ یہ اُردو کا خاص روزمرہ ہے۔ جیسے ''دل کے اُوپر چھری چل گئی'' بہ معنی ''دل پر چھری چل گئی۔''

استعارہ اور حقیقت ایک ہے، اس معنی میں کہ جو استعارہ ہے وہی حقیقت بھی ہے، اور اس معنی میں بھی کہ خارجی دنیا اور داخلی دنیا میں ایک طرح کا اتحاد ہے۔ یہ مضمون میرؔ نے جگہ جگہ باندھا ہے۔ مثلاً $\frac{۱۳۳}{۱}$ اور $\frac{۲۳۳}{۴}$ شعر زیر بحث میں بھی یہی کیفیت ہے کہ برگ خزاں اپنی جگہ پر برگ خزاں بھی ہے اور وہ عاشق بھی ہے جو دل پر ہاتھ رکھے فرط و شدت درد کے باعث زرد رو ادھر اُدھر مارا مارا پھرتا ہے۔ برگِ خزاں اور عاشق آوارہ میں کئی طرح کی مناسبتیں ہیں۔ (۱) دونوں کا رنگ زرد ہوتا ہے۔ (۲) دونوں اپنی اصل سے جدا ہو چکے ہوتے ہیں، پتہ شاخ سے اور عاشق عام دنیا سے یا اپنے گھر سے۔ (۳) دونوں مائل خرابی ہوتے ہیں۔ برگ خزاں تو ذرا سی ہوا لگنے پر شاخ سے ٹوٹ کر گر جاتا ہے اور عاشق شدتِ شوق و رنج کے باعث ذرا سی بات میں گھر سے بے گھر ہو جاتا ہے۔ (۴) برگِ خزاں خشک ہوتا ہے، اس لیے اسے ہوا یہاں سے وہاں اُڑائے پھرتی ہے۔ عاشق بھی آوارہ ہوتا ہے۔ (۵) دونوں کے یہاں شادابی کا فقدان اور جسمانی کاہیدگی ہوتی ہے۔

ایسی تشبیہ جس میں وجہ شبہ ایک سے زیادہ ہو، مرکب کہلاتی ہے۔ ایسا اُس وقت ممکن ہوتا ہے جب مشبہ بہ خود مرکب ہو۔ مثلاً یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ مشبہ بہ صرف ''برگ'' نہیں، بل کہ ''برگ خزاں'' ہے، اور برگِ خزاں بھی وہ جو خاکِ چمن پر پڑا ہوا ہے۔ شبلی نے لکھا ہے کہ تشبیہ مرکب کو تشبیہ مفرد پر فوقیت ہے

شعر زیرِ بحث میں "آوارہ" (عاشق) کو "دست بردل" کہنا بہت خوب ہے۔ کیوں کہ اس کے ذریعہ عاشق کی پوری کیفیت بیان ہو جاتی ہے۔ دست بردل ہونا سینے یا جگر یا دل میں درد کے باعث بھی ہے اور اس لیے بھی کہ دل ہاتھ سے جاتا رہا ہے اور اس خالی جگہ میں درد ہے۔ یہ درد دل کے جانے کا بھی ہے۔ اس طرح "دست بردل" صرف سادہ سا تصویری بیان نہیں ہے، بل کہ ارسطو کے معنی میں محاکاتی بیان ہے، کیوں کہ اس کے ذریعہ محض تصویر نہیں بن رہی ہے، بل کہ پوری صورت حال کی نمائندگی ہو رہی ہے۔

آخری سوال یہ ہے کہ "دست بردل" اور "برگِ خزاں" میں کیا مناسبت یا مشابہت ہے؟ ایک بات تو اُوپر بیان ہو چکی ہے کہ "دست بردل" عاشق کی علامت یعنی کیفیت عشق کی علامت ہے اور عاشق کا رنگ برگِ خزاں کی طرح زرد ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ برگِ خزاں چوں کہ شادابی سے عاری ہوتا ہے، اس لیے وہ سکڑا ہوا اور تڑا مڑا معلوم ہوتا ہے، گویا کوئی شخص دل کے درد کے باعث خود کو بھینچے ہوئے پڑا ہو۔ برگِ خزاں کو دست بردل کہنا اعلا درجے کی بلاغت ہے۔

(۳۲۴) (۳۸۶)

اچھی لگے ہے تجھ بن گلگشت باغ کس کو صحبت رکھے گلوں سے اتنا دماغ کس کو

بے سوز داغ دل پر گر جی جلے بجا ہے اچھا لگے ہے اپنا گھر بے چراغ کس کو

۹۰۵ صد چشم داغ واہیں دل پر مرے میں وہ ہوں دکھلا رہا ہے لالہ تو اپنا داغ کس کو

$\frac{۳۲۴}{۱}$ یہ شعر معمولی ہے، اسے غزل کی صورت بنانے کے لیے رکھا گیا ہے۔ غالب نے بہت بہتر کہا ہے:

غمِ فراق میں تکلیف سیرِ باغ نہ دو مجھے دماغ نہیں خندہ ہائے بے جا کا

لیکن غالب نے "دماغ" کا لفظ اس خوبی سے نہیں استعمال کیا جو میر کے شعر میں ہے۔ میر نے "گل" کا تذکرہ کر کے "دماغ" بہ معنی "ناک" کا بھی پہلو رکھ دیا ہے۔ ان دونوں اشعار پر تفصیلی بحث "شعر غیر شعر اور نثر" میں ملاحظہ ہو۔ ہاں یہ بات ضرور ہے کہ غالب نے میر کا مصرع ایک اور جگہ سے بڑی حد تک مستعار لے لیا ہے:

ہمیں تو باغ کی تکلیف سے معاف رکھو کہ سیر و گشت نہیں رسمِ اہلِ ماتم کی (دیوانِ اول)

ناسخ نے البتہ مضمون بالکل نیا کر دیا ہے اور لاجواب شعر کہا ہے:

کیا شبِ مہتاب میں بے یار جاؤں باغ کو سارے چتوں کو بنا دیتی ہے خنجر چاندنی

ملاحظہ ہو $\frac{۸۳}{۱}$۔

$\frac{۳۲۴}{۲}$ ظاہر ہے کہ وہ داغ دل جو سوز سے عاری ہے، داغ سویدا ہے۔ لہٰذا ایک معنی یہ بھی بنتے ہیں کہ وہ داغ سویدا جس کے ذریعہ انوار جمال الٰہی کا انعکاس قلب پر نہ ہو، مایہ افتخار نہیں، بل کہ افسوس اور رنجیدگی کا باعث ہے۔

داغ کے بے سوز ہونے کے اعتبار سے جی جلنا بہت خوب ہے۔ غالب نے اس طرح کا استعارہ دوبارا استعمال کیا ہے۔ ممکن ہے یہ میر کا فیضان ہو، لیکن یہ بھی بالکل ممکن ہے کہ غالب کو خود سے سوجھی ہو، کیوں کہ غالب بھی میر ہی کی

طرح رعایت کے بادشاہ تھے :

ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے   جی جلے ذوقِ فنا کی ناتمامی پر نہ کیوں
جی کس قدر افسردگی دل پہ جلا ہے   شعلے سے نہ ہوتی ہوس شعلہ نے جو کی

دوسرا شعر غالبؔ ہی نہیں، اُردو زبان کے بہترین شعروں میں گنے جانے کے لائق ہے۔ لیکن میرؔ نے بھی دوسرا مصرع اس قدر زبردست رکھ دیا ہے کہ غالبؔ کے شعر کے سامنے بھی اس کا چراغ روشن ہے۔ دل کے داغ کا بے سوز ہونا ایسا ہی ہے جیسے گھر کا بے چراغ ہونا۔ اس میں کئی معنویتیں ہیں۔(۱) انسان کا اصل گھر اُس کا دل ہے۔(۲) دل کا داغ دل کے سامنے یوں ہی ہے جیسے باپ کے سامنے اُس کی آنکھ کا تارا۔(اولاد کو گھر کا چراغ کہتے ہیں۔)(۳) میرؔ کے مصرع اولیٰ کو یوں بھی پڑھ سکتے ہیں :

بے سوز داغ، دل پر گر جی جلے بجا ہے

اب معنی یہ ہوئے ایسے دل پر، جو داغ کے سوز سے خالی ہے، دل جلے تو بجا ہے۔(۴) "بجا" اور "دل" اور "جی" میں ضلع کا ربط ہے، کیوں کہ دل رجی ٹھہرے رہنے کو "بجا رہنا" (اپنی جگہ پر رہنا) کہتے ہیں۔ سادہ سے شعر میں اتنا کچھ بھر دینا کمالِ بلاغت ہے۔

جلالؔ نے میرؔ اور غالبؔ کے چراغ سے اپنا شعلہ تراشنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے یہاں کچھ زور لگانے کی سی کیفیت (strain) ہے۔ معلوم ہوتا ہے ردیف کو نبھانے میں ذرا مشکل ہوئی۔ شعر پھر بھی اچھا ہے :

ملا وہ غم کدہ جس کو چراغ بھی نہ ملا   وہ دل نصیب ہوا جس کو داغ بھی نہ ملا

اس کے برخلاف خود میرؔ نے اپنے بے تکلف رنگ میں خوب کہا ہے :

داغ بھی ہو تو کوئی بالکل ہو   ادھ جلا لالہ ساں رہا تو کیا   (دیوانِ دوم)

$\frac{۳۲۳}{۳}$ داغوں کو سیکڑوں کھلی ہوئی آنکھوں سے تشبیہ دینا خوب ہے، لیکن غیر معمولی نہیں۔ دوسرے مصرعے میں لالے کو خطاب کر کے "دکھلا رہا ہے" کہنے سے بات غیر معمولی ہوگئی۔ یہ کنایہ بھی ہے کہ لالے کا داغ صرف دکھانے کا ہے، دیکھنے کے کام نہیں آسکتا۔ ہمارا داغ تو مثلِ چشم ہائے نگراں کھلا ہوا ہے۔ "میں وہ ہوں" خود بہت پُر زور تھا، اس کے بعد ردیف "کس کو" نے اسے اور پُر زور بنا دیا ہے۔

ممکن ہے اس شعر کا محرک نظیری کا شعر رہا ہو :

تخم ہزار دل نگرانی نہادۂ   فارغ نمی شویم کہ در آب و خاک ما

(میں کبھی (کاروبارِ عشق سے) فارغ نہیں ہو سکتا، کیوں کہ تو نے میری سرشت میں دل کی بے چینی کے ہزار بیج بو دیے ہیں۔)

نظیری کا شعر میرؔ سے بہتر ہے، کیوں کہ نظیری کا پیکر، دل نگرانی کی معنویت، اور عشق کے تمام شخصیت پر مستولی ہونے کی کیفیت، یہ سب چیزیں میرؔ سے آگے کے معاملات ہیں۔ لیکن میرؔ کا بانکپن اپنی جگہ پر ہے، اور ان کے شعر کو بہرحال قابل

لحاظ بناتا ہے۔میر سے ملتی جلتی بات طالب آملی کے یہاں ملتی ہے :

زخاک ما چو درم ہائے سکہ تازہ ہنوز نگیں نگیں جگر داغ دار می یابند

(لوگوں کو اب بھی ہماری خاک سے جگر داغ دار کے ٹکڑے ایسے ملتے ہیں جیسے تازہ ڈھلے ہوئے درہم۔)

طالب کا شعر بھی میر سے اچھا ہے، لیکن یہاں مبالغہ محاکات پر حاوی ہو گیا ہے۔ میر کے داغ چشم نگراں کی طرح کھلے ہوئے ہیں، یہ مضمون پھر بھی ایک کیفیت رکھتا ہے۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ میر کے شعر کا بنیادی مضمون اپنی جگہ پر قائم اور تازہ ہے۔ کہ لالے سے ایک داغ پر صبر نہیں ہوتا، کم ظرفی کے باعث وہ اسے سب کو دکھانے لگتا ہے۔ اس کے برخلاف متکلم کے دل پر داغ ہی داغ کھلے ہوئے ہیں، لیکن دکھانا کیا، وہ ان کا ذکر بھی نہیں کرتا ہے، نوجوان غالب نے اس مضمون کو پوری وضاحت سے باندھا ہے :

ہم نے سو زخم جگر پر بھی زباں پیدا نہ کی گل ہوا ہے ایک زخم سینہ پر خواہان داد

غالب کے یہاں گل کا خواہان داد ہونا خوب ہے۔ میر کے یہاں ڈرامائی لہجہ کنایہ اور انشائیہ اسلوب، یہ تین صفات ایسی ہیں جن سے نظیری، طالب آملی اور غالب، تینوں کے اشعار زیر بحث خالی ہیں۔ تینوں اپنی اپنی جگہ پر خوب سہی، لیکن میر کے امتیازات بھی اپنی جگہ پر ہیں۔

(۳۲۵) (۳۸۷)

دن گذرتا ہے مجھے فکر ہی میں تا کیا ہو رات جاتی ہے اسی غم میں کہ فردا کیا ہو

سب ہیں دیدار کے مشتاق پر اس سے غافل حشر برپا ہو کہ فتنہ اٹھے آیا کیا ہو

خاک حسرت زدگاں پر تو گذر بے وسواس ان ستم کشتوں سے اب عرض تمنا کیا ہو

خاک میں لوٹوں کہ لوہو میں نہاؤں میں میر یار مستغنی ہے اس کو مری پروا کیا ہو

۳۲۵/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن خوبی سے یک سر خالی نہیں۔ مصرع ثانی میں ''فردا کیا ہو'' کے کئی معنی ہیں۔ (۱) کل کیا ہوگا؟ (۲) آنے والا کل کس طرح کا ہوگا؟ (۳) اس رات کی صبح اب بھلا کیا ہو گی؟ (یعنی نہ ہو گی۔)

۳۲۵/۲ کمال کا شعر کہا ہے۔ عاشقوں کا ہجوم مشتاق دیدار ہے، لیکن حضرت موسیٰ کی طرح بے خبر ہے کہ جب دیدار ہوگا تو عالم کیا ہوگا؟ یا حشر کا منظر ہے، ہجوم خلق جمال الٰہی کے دیدار کے لیے بے چین ہے، لیکن کسی کو اس بات کا خیال نہیں کہ جب جمال الٰہی جلوہ افروز ہوگا تو اُس وقت میدان حشر تہ و بالا بھی ہو سکتا ہے۔ یا پھر دنیاوی عاشق ہیں، اور دنیاوی معشوق۔ لیکن معشوق کا جلوہ کیا ستم ڈھائے گا۔ سب اس سے بے خبر ہیں۔ سب کو دیدار کی لگن ایسی ہے کہ انجام کو بھلا بیٹھے ہیں۔ یہ پہلو بھی خوب ہے کہ معشوق جب سامنے آئے گا تو قیامت کا سا منظر ہوگا۔ ہر طرف تباہی پھیل جائے گی۔ یا پھر فتنہ اُٹھے گا، ہر شخص معشوق کے قریب پہنچنے کے لیے سعی کرے گا اور فساد و نقض امن واقع ہوگا۔

''برپا'' اور ''اٹھے'' کی مناسبت عمدہ ہے، کیوں کہ ''برپا ہونا'' کے اصل معنی ہیں ''اُٹھ کھڑے ہونا''۔ ''آیا کیا ہو'' کا ایہام بھی خوب ہے، کیوں کہ ''آیا'' پر ''آنا'' کے معنی کا گمان ہوتا ہے۔

ممکن ہے میر کے شعر پر واقفی مشہدی کے شعر کا پرتو ہو:

بیروں میاز خانہ کہ ذوق امید وصل بہتر زدید نے ست کہ بے ہوش آورد

(تم گھر سے باہر نہ آنا، کیوں کہ ملاقات کی امید کا مزا ایسے دیدار سے بہتر ہے جو ہوش و حواس اُڑا لے جائے۔)

واقفی کے یہاں طنز اور خود سپردگی بہ یک وقت موجود ہیں، اور یہ کمال کی بات ہے۔ لیکن میر کا شعر شور انگیز ہے، اور اس میں انجام کی غیر قطعیت اور منظر کا ابہام ہے، میر کا شعر بہ ظاہر سادہ معلوم ہوتا ہے اور واقفی کا مضمون فوراً متوجہ کرتا ہے۔ لیکن واقفی کا شعر محدود ہے اور میر کا شعر نسبتاً نا محدود ہے۔

۳۲۵/۳ اس مضمون کا دوسرا پہلو شیخ علی حزیں نے بڑی خوبی سے نظم کیا ہے، اور ممکن ہے میر نے علی حزیں سے فیض حاصل کیا ہو:

سراپا ناز من از تربتم دامن کشاں مگذ مبادا غافل از خاکم برآرد آرزو دستے

(اے میرے سراپا ناز، میری تربت پر سے اس قدر غرور کے ساتھ نہ گذر۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ آرزو میری قبر سے اچانک ہاتھ نکال دے۔)

شیخ علی حزیں کے شعر میں جو کچھ ہے، سطح پر ہے۔ میر نے مضمون کو پلٹ تو دیا ہی ہے، انھوں نے معنی بھی زیادہ کر دیے ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ جن لوگوں سے عرض تمنا کا اب اندیشہ نہیں وہ ستم کشتہ ہیں۔ یعنی اگر وہ ستم کشتہ نہ ہوتے، صرف کاہش ہجر وغیرہ سے مرے ہوتے، تو شاید پھر بھی عرض تمنا کر ڈالتے، لیکن تو نے انھیں ستم کر کے (یا اپنے ستم کے ذریعے) مارا ہے۔ اب وہ اس طرح مر گئے ہیں کہ عرض تمنا کی تاب بھی نہیں رکھتے۔ گویا ان کی تمنائیں اور آرزوئیں بھی خاک ہو گئی ہیں۔ اس اعتبار سے دوسرا نکتہ یہ ہے کہ مصرع اولیٰ میں ''خاک حسرت زدگاں'' کہا یعنی اب وہ صرف خاک ہیں، ان میں کچھ رہ نہیں گیا۔ اس سے متعلق تیسرا نکتہ یہ ہے کہ جن لوگوں کی یہ خاک ہے وہ حسرت زدہ ہیں۔ ''حسرت'' ایسی آرزو کو کہتے ہیں جو پوری نہ ہوئی ہو۔ لہٰذا حسرت زدگان سے توقع ہو سکتی تھی کہ شاید خاک ہونے پر بھی اُن کی حسرت باقی رہے۔ (انسان جس مرض میں مرتا ہے اُس کے جراثیم اس کے جسد مردہ میں باقی رہتے ہیں۔) لیکن چوں کہ وہ لوگ ستم کشتہ ہیں، اس لیے ان میں اب کچھ باقی نہ رہا۔

اس شعر میں ''حسرت زدگاں'' اور ''ستم کشتوں'' جیسے بہ ظاہر معمولی لفظوں میں سے اتنے معنی نکال لینے کی صلاحیت میر کے معمولہ کمال کی دلیل ہے کہ وہ کوئی لفظ بے کار نہیں رکھتے، بل کہ بہ ظاہر بے کار لفظوں کو بھی کار آمد بنا لیتے ہیں۔

''عرض تمنا'' کو شیخ علی حزیں نے بھی بہت خوب استعمال کیا ہے:

گر غرورت نہ کشد کلفت ہم صحبتیم نگہ عجز مرا عرض تمنائے ہست

(اگر تیرا غرور میری ہم صحبتی کی کلفت نہیں برداشت کر سکتا تو نہ سہی۔ میری نگاہ عجز میں بھی ایک عرض تمنا ہے)
(تو اُسی کو سُن لے۔)

حزیں کے اس شعر میں میر کی سی اشارہ نگاری ہے۔ مصور سبزواری کا شعر ہے:

محتاط کسی قبر دریدہ سے گذر جا ایسا نہ ہو اک ہاتھ نکل کر تجھے چھو لے

اس پر صہبا وحید نے منیر نیازی کا اثر بتایا ہے، حالاں کہ ظاہر ہے کہ شعوری یا غیر شعوری طور پر اس شعر کا مضمون میر اور شیخ علی حزیں سے مستعار ہے۔ ہاں بیان میں وہ صفائی نہیں ہے جو شیخ کے یہاں ہے اور میر تو شیخ سے بھی بڑھ کر ہیں۔

۳۲۵/۴ یہ کیفیت کا شعر ہے، لہجے میں حرماں اور طنز دونوں کا امتزاج بھی غیر معمولی ہے، لیکن معنی آفرینی کی تھوڑی بہت کارفرمائی یہاں بھی ہے۔ اللہ کی ایک صفت چوں کہ استغنا بھی ہے، اس لیے معشوق کو مستغنی کہہ کر اللہ کی طرف بھی اشارہ رکھ دیا ہے۔ اگر یہ خیال ہو کہ اللہ تعالیٰ کو یار مستغنی کہنا مستبعد ہے تو اس کا جواب یہ ہے کہ لوگوں نے اللہ تعالیٰ کو معشوقہ تک کہہ دیا ہے، چناں چہ غالب کا شعر ہے:

مجرم سنج رند اناالحق سرائے را معشوقہ خود نما و نگہباں غیور بود

(اناالحق کا نغمہ گانے والے رند کو مجرم مت قرار دو (اصل معاملہ یہ ہے کہ) معشوقہ خود نما اور اس کے نگہبان (اہل ظاہر) بڑے غیور تھے۔)

اس شعر پر اظہار خیال کرتے ہوئے مولانا حامد حسن قادری (مرحوم) نے لکھا ہے کہ "اللہ تعالیٰ کو معشوقہ کہنا بہت پر لطف ہے[1]۔ مگر دوسروں نے بھی لکھا ہے۔"

معنی کی ایک جہت یہ بھی ہے کہ "یار مستغنی" کو بے اضافت پڑھیں تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ معشوق استغنا کرتا ہے۔ اور اگر اس کو با اضافت پڑھیں تو معنی بنتے ہیں "وہ معشوق جو مستغنی ہے۔" یعنی پہلی صورت میں استغنا معشوق کا عمل ہے، اور دوسری صورت میں یہ اُس کا وصفِ ذاتی ہے۔ معنی کی ایک اور جہت یہ ہے کہ خاک میں لوٹنا اور لہو میں نہانا الگ الگ عمل ہو سکتے ہیں (یہ کروں یا وہ کروں) اور ایک کے بعد ایک بھی ہو سکتا ہے۔ (پہلے میں خاک میں لوٹوں، پھر لہو میں نہاؤں۔) زبردست کیفیت، اور پھر اتنے معنی، اعجاز سخن گوئی ہے۔

(۳۲۶) (۳۸۸)

۹۱۰ ویسا کہاں ہے ہم سے جیسا کہ آگے تھا تو اوروں سے مل کے پیارے کچھ اور ہو گیا تو

دل کیوں کہ راست آوے دعوائے آشنائی دریائے حسن وہ مہ کشتی بہ کف گدا تو

منھ کریے جس طرف کو سو ہی تری طرف ہے پر کچھ نہیں ہے پیدا کیدھر ہے اے خدا تو

کہہ سانجھ کے موے کو اے میر روئیں کب تک جیسے چراغ مفلس اک دم میں جل بجھا تو

[1] یہاں اس بات کا خیال رکھیے کہ "معشوقہ"، "عیارہ" الفاظ وغیرہ میں فارسی ہائے زائدہ ہے، عربی کی تائے تانیث نہیں۔ یعنی "معشوقہ" "عیارہ" جیسے الفاظ فارسی قاعدے سے مونث نہیں ہیں۔

۳۲۶/۱ مطلع معمولی ہے، لیکن خوبی سے بالکل خالی نہیں۔ "ہم سے" بہ معنی "ہمارے ساتھ" تازہ اور دل چسپ ہے۔ اوروں سے مل کر کچھ اور ہو جانا بھی خوب ہے۔ یعنی معشوق کسی رنگ یا خوش بو یا ذائقے کی طرح تھا، کسی اور چیز سے مل کر رنگ، خوش بو اور ذائقہ یا تو خراب ہو جاتے ہیں یا اپنی اصل کیفیت کھو بیٹھے ہیں۔

۳۲۶/۲ یہ شعر رعایتوں اور مناسبتوں کا غیر معمولی کارنامہ ہے۔ میر یوں بھی ان چیزوں کے بادشاہ ہیں، لیکن میر کے یہاں بھی اس قدر مکمل، اور رعایتوں سے مزین شعر مشکل سے ملے گا۔ معنی کچھ خاص نہیں ہیں لیکن رعایتوں نے مضمون کو چار چاند لگا دیے ہیں۔ دل سے خطاب کر کے کہا ہے کہ اے دل تیرا یہ دعوا کہ تجھے معشوق سے آشنائی ہے، یا تجھے معشوق سے آشنائی ہو کر رہے گی، بھلا کیوں کر سچا ثابت ہو سکتا ہے؟ معشوق تو دریائے حسن ہے اور تو کشکول بدست ایک بھکاری ہے۔

اب رعایتیں و رمناسبتیں ملاحظہ ہوں۔ (۱) "آشنا" بہ معنی "دوست"، "معشوق" اور "آشنا" بہ معنی "تیرنا، تیراک"۔ اس کی مناسبت سے مصرع ثانی میں (۲) معشوق کا دریائے حسن ہونا، اور (۳) دل کا کشکول بدست (کشتی بکف) گدا ہونا۔ "کشتی" بہ معنی "کشکول" بھی ہے، اور کشکول کی شکل کشتی نما ہوتی بھی ہے۔ (۴) شراب کا پیالہ جو کشتی کی شکل کا ہوتا ہے۔ اُسے بھی "کشتی" کہتے ہیں۔ (۵) دریا کی مناسبت سے "مہ"، کیوں کہ سمندر میں جزر و مد چاند کے باعث پیدا ہوتا ہے۔ (۶) معشوق اگر چاند ہے تو وہ دریائے حسن کو اپنی طرف کھینچے گا ہی، جیسا کہ چاند کا عمل ہوتا ہے۔ (۷) نئے چاند کو بھی کشتی سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اقبال کا نہایت خوب صورت شعر ہے:

ٹوٹ کر خورشید کی کشتی ہوئی غرقاب نیل ایک ٹکڑا تیرتا پھرتا ہے روئے آب نیل

(۸) "بہار عجم" میں ہے کہ "کشتی شدن" کے معنی ہیں "تیرنا، یا پانی میں ہاتھ پاؤں مارنا۔" (۹) "دل" کے ساتھ "دریا" لگا کر "دریا دل" بناتے ہیں، اور "دل بدریا کردن یا انداختن" بہ معنی "کسی خطرناک کام پر کمر باندھنا" ہے۔ چناں چہ سعیدائے اشرف کا شعر ہے:

اشرف از گردوں نیابی گوہر مطلوب را تا نیند ازی دریں رہ دل بہ دریا چوں حباب

(اے اشرف تو آسمان کے ہاتھ سے گوہر مطلوب اُس وقت تک نہ پائے گا جب تک تو راہ طلب میں دل کو حباب کی طرح (اس) دریا میں نہ ڈال دے۔)

اصل بات یہ ہے کہ مشرقی شعریات میں مضمون اور رعایت کی اہمیت بنیادی ہے۔ اس میں "تجربے کی صداقت" وغیرہ اس لیے اہم نہیں کہ مضمون خود استعارے پر مبنی ہوتا ہے، اور استعارہ مبنی ہوتا ہے تجربے پر۔ لہٰذا براہ راست تجربے کی صداقت یہاں چنداں اہم نہیں۔ شعر زیر بحث میں تجربے کی صداقت ثانوی مقام رکھتی ہے۔ اصل سوال یہ ہے کہ بات کو بیان کرنے میں ان طریقوں کو استعمال کیا گیا ہے کہ نہیں جن سے بات میں تہ پیدا ہو۔

۳۲۶/۳ کلام مجید میں اللہ تعالیٰ کا ارشاد ہے کہ تم جس طرف بھی رخ کرو گے اپنے پروردگار کا منھ دیکھو گے۔ جناب حنیف نجمی نے مشورہ دیا ہے جو میرے خیال میں انسب ہے کہ آیت پاک کے اصل لفظ مع ترجمہ بیان کر دیے جائیں تو معنی سمجھنے میں آسانی ہوگی۔ سورۂ بقرہ (آیت ۱۱۵) میں ہے فاینما تولوا فثم وجہ اللہ (ترجمہ: مولانا شاہ اشرف علی

صاحب ''کیوں کہ تم لوگ جس طرف منھ کرو اور ادھر ہی اللہ تعالیٰ کا رُخ ہے کیوں کہ اللہ تعالیٰ تمام جہات کو محیط ہیں اور کامل العلم ہیں۔'') اس مضمون کو لے کر میر نے کئی معنی پیدا کیے ہیں۔ ایک تو وہی صوفیانہ اور اسراری مضمون ہے جو قرآن پاک میں بیان ہوا۔ اس سے، اور اس بات سے فائدہ اُٹھاتے ہوئے کہ اللہ نادیدہ ہے، یہ بات پیدا کی کہ اے اللہ تو ہر طرف ہے، لیکن ہم جدھر بھی نظر دوڑائیں تو کہیں نظر نہیں آتا۔ شاہ آسی سکندرپوری نے خوب کہا ہے، اور ایک طرح سے قرآن کی آیت کی تفسیر بھی کر دی ہے:

بے حجابی یہ کہ ہر شے میں ہے جلوہ آشکار اس پہ گھونگھٹ یہ کہ صورت آج تک نادیدہ ہے

اب میر کے شعر کو پھر دیکھیے۔ ''پر کچھ نہیں ہے پیدا'' سے یہ مفہوم نکلتا ہے کہ نہ صرف یہ کہ اللہ نگاہوں سے پوشیدہ ہے، بل کہ کچھ اور ظاہر بھی نہیں۔ یعنی اللہ کو دیکھنے کی لگن اتنی شدید ہے کہ جب اللہ نظر نہیں آتا تو کچھ بھی نظر نہیں آتا۔ ''کیدھر ہے اے خدا تو'' کا ایک مفہوم یہ ہے کہ اے اللہ تو کس طرف ہے؟ یعنی سب طرفیں تو دیکھ لیں اور تو کہیں نظر نہ آیا۔ اب میں کس طرف دیکھوں؟ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ اے اللہ تو ہے بھی کہ نہیں؟

اب اس شعر کو عشقِ مجازی (یا مثالی معشوق سے عشق) کی طرف لے جائیں تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ میرا معشوق مثالی اور عینی (ideal) ہے، اسے اپنی عینیت کے باعث ہر جگہ اور ہر سمت میں ہونا چاہیے۔ لیکن میں جس طرف بھی دیکھتا ہوں، مجھے کچھ بھی نظر نہیں آتا۔ خدایا تو کس طرف ہے؟ یعنی تخاطب معشوق سے ہے، اور ''اے خدا'' کلمۂ تعجب ہے۔

دوسرے مصرعے کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ کچھ بھی پیدا نہیں ہے۔ (ظاہر نہیں ہے، کھلتا نہیں ہے) کہ اے خدا تو کس طرف اور کدھر ہے؟ بات سے بات بنانا اس کو کہتے ہیں۔

۳۲۶/۴ ''سانجھ کے موے کو کب تک روئیں''، یہ ضرب المثل کسی لغت میں نہیں ملتی۔ ہاں ''شام کے مردے کو کب تک روئیے'' ''البتہ'' ''آصفیہ'' اور ''نور اللغات'' میں درج ہے۔ پلیٹس نے اس کی ایک شکل ''شام کے مرے کو کب تک روئیے'' بھی دی ہے۔ چوں کہ پلیٹس والی شکل میر کے شعر میں بے تکلف استعمال ہو سکتی تھی، لہٰذا ظاہر ہے کہ میر نے جو شکل اپنے شعر میں برتی ہے وہ وزن کی مجبوری کے باعث نہیں، بل کہ اس وجہ سے برتی کہ وہ اسے بھی صحیح شکل سمجھتے تھے۔ کچھ نہیں تو میر ہی کی سند پر اسے لغات میں درج ہونا چاہیے تھا۔ یہ مثل ایسے موقعے پر بولتے ہیں جب کسی غم، مصیبت یا جھگڑے یا اُلجھن کے تادیر قائم رہنے اور اس میں استمرار پیدا ہونے کا امکان ہو۔ یعنی زندگی بھر کے جھگڑے یا مصیبت یا غم کو بھلا کب تک کوئی تازہ رکھے؟ مراد یہ ہوئی کہ یہ معاملہ ایسا ہے کہ اس کے جلد منفصل ہونے کا امکان نہیں۔ پلیٹس نے لکھا ہے کہ اس مثل کی بنیاد اس بات پر ہے کہ شام کو میت نہیں اُٹھائی جاتی۔ موت اگر دن میں ہو تو میت دن ہی دن میں اُٹھ جائے اور رونا دھونا موقوف ہو۔ لیکن اگر شام کو موت ہو تو جنازہ اگلے دن اٹھے گا اس لیے تمام رات شور و ماتم رہے گا۔

دیکھیے اس مثل کو لے کر میر نے کس خوبی سے نیا استعارہ پیدا کیا ہے۔ مفلس کے چراغ میں تیل کم ہوگا۔ اس لیے وہ سر شام ہی بجھ جائے گا۔ میر بھی چراغ مفلس کی طرح سر شام تھوڑی ہی دیر میں، یعنی زمانہ جوانی میں جاں بحق ہوئے ایسی موت کو انسان کب تک روئے؟ جتنا بھی روئیں دھوئیں کم ہے، لیکن آخر کب تک؟ جو شخص شام کو مرا اُس کا ماتم

رات ہی بھر تو ہوگا، اور بس۔ "چراغ مفلس" کی تشبیہ لا کر میر نے مصرع اولی کی شکل کو نئی طرح کی قوت بخش دی ہے۔ پھر یہ بھی ملاحظہ ہو کہ "جل بجھا" کو چراغ سے مناسبت تو ہے ہی، اسے عاشق سے بھی مناسبت ہے، کیوں کہ عاشق بھی سوز عشق اور سوز ہجر میں جلتا ہے۔ آخری بات یہ کہ "جل بجھنا" کو شاعر سے بھی مناسبت ہے، کیوں کہ شاعرانہ صلاحیت کو شعلے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ خوب شعر ہے۔

(۳۲۷) (۳۸۹)

جوں چشم بسملی نہ مندی آوے گی نظر جو آنکھ میرے خونی کے چہرے پہ باز ہو

۳۲۷/۱ اس شعر کے سامنے غالب کا شعر رکھیے تو دونوں کے تخیل کی نوعیت الگ الگ واضح ہو جاتی ہے۔ غالب:

اپنے کو دیکھتا نہیں ذوق ستم تو دیکھ آئینہ تاکہ دیدہ نخچیر سے نہ ہو

غالب کے معشوق کو ذوق ستم اس قدر ہے کہ وہ اپنی آرائش بھی اسی وقت کرتا ہے جب وہ شکار مردہ کی آنکھ کو آئینے کے طور پر استعمال کر سکے۔ میر کے یہاں جو عاشق ہے وہ معشوق کو ایک بار دیکھ لے تو اس طرح ٹکٹکی لگائے دیکھتا رہے گویا وہ کوئی مذبوح ہے۔

میر کے یہاں کئی باریکیاں ہیں، غالب کے یہاں محض نازک خیالی ہے۔ خیال میر کا بھی نادر ہے، لیکن اس کی اصل ارضی اور واقعی ہے۔ معشوق کو دیکھ کر دیکھتا رہ جانا عام بات ہے۔ معشوق کو قاتل بھی کہتے ہیں، اور اسی اعتبار سے عاشق کو مقتول یا بسمل کہتے ہیں۔ یہاں قاتل اور مقتول کا منصب اپنے آپ ہی حاصل ہو گیا ہے، کہ چہرۂ معشوق کو ایک ٹک دیکھتی آنکھ اس طرح ساکت اور کھلی ہوئی ہے جیسے کسی بسمل کی آنکھ ہو۔ "میرے خونی" میں عجب طرح کی یگانگت اور غرور ہے اور معنی بھی دو ہیں۔ (۱) وہ جس نے میرا خون کیا، اور (۲) وہ جو میرا خونی (معشوق) ہے۔ اب رعایتیں دیکھیے: چشم، آوے گی نظر، چشم، آنکھ، چہرہ، بسملی، خونی، مندی (بند)، باز (کھلی ہوئی)۔

شعر زیر بحث کے تیس بتیس برس بعد میر نے چشم بسملی کا پیکر شکار نامۂ اول میں بالکل نئے ڈھنگ سے استعمال کیا اور ہمیشہ کے لیے ثابت کر دیا کہ تخلیقی قوت اگر زبردست ہو تو غیر ممکن بھی ممکن ہو جاتا ہے۔ افتخار جالب کی شاعری کے بارے میں ایک بار میں نے لکھا تھا کہ اس میں ندرت اور انفرادیت اس درجہ ہے کہ اس پر کسی اسلوب کی بنیاد نہیں قائم ہو سکتی۔ اس کے سب امکانات اس کے وجود میں آتے ہی ختم ہو جاتے ہیں۔ "چشم بسملی" والے پیکر کی ندرت اور مضمون کے انوکھے پن کے پیش نظر خیال گذرتا ہے کہ اب اس کے بعد اس مضمون میں کہنے کو رہا ہی کیا ہے؟ اب شکار نامے کا شعر دیکھیے:

آنکھیں جو میری باز ہیں جوں چشم بسملی اس ترک صید بند کا یہ انتظار ہے

مضمون بالکل بدل دیا اور اسے بھی رعایتوں کے ساتھ اسی خوبی سے نبھایا۔

ناسخ نے بھی چشم بسملی کے مضمون پر اچھی کوشش کی ہے۔ لیکن ان کا پہلا مصرع زیادہ کارگر نہیں۔ دوسرا مصرع البتہ لاجواب ہے:

نور کا نام شب تار جدائی میں نہیں　　جو ستارہ ہے وہ اک دیدۂ قربانی ہے

امیر مینائی نے بھی (غالباً ناسخ کے تتبع میں) دیدۂ بسمل و دیدۂ قربانی کا مضمون باندھا ہے:

۱۔ یاد کس ترک کی آئی کہ مرا زخم امیر　　رہ گیا دیدۂ بسمل کی طرح وا ہو کر

۲۔ محو نظارۂ قاتل ہوں میں ایسا دم صبح　　ہر اک داغ بدن دیدۂ قربانی ہے

لیکن امیر کے دونوں شعروں میں تصنع کی کثرت کے باعث لطف کم ہوگیا ہے۔

(۳۲۸)

(۳۹۶)

۹۱۵ نزدیک اپنے ہم نے تو سب کر رکھا ہے سہل　　پھر میر اس میں مردن دشوار کیوں نہ ہو

۳۲۸/۱ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوانِ اوّل ہی میں کہا ہے، لیکن وہاں اتنی کامیابی نہ ہوئی:

ہوے تھے جیسے مرجاتے پر اب تو سخت حیرت ہے　　کیا دشوار نادانی سے ہم نے کار آساں کو

شعر زیر بحث میں مصرع ثانی کے انشائیہ اسلوب نے کثرت معنی پیدا کر دی ہے۔ (۱) ہمارے خیال میں تو ہمارے نزدیک ہر کام آسان ہے، پھر موت جیسا مشکل کام ہمارے لیے آسان کیوں نہیں؟ (۲) موت جیسا مشکل کام ہمارے لیے آسان کیوں نہ ہو؟ (یعنی بے شک آسان ہے۔) (۳) موت جیسا مشکل کام ہم نے آسان کر دیا ہے۔ (یعنی بس مرنے کی دیر ہے، اس میں کوئی مشکل نہیں۔) "مردن دشوار" کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) مرنا، جو دشوار کام ہے۔ (۲) دشواری سے مرنا، یعنی سخت جانی سے اور اذیت اُٹھا کر مرنا، دوسرے معنی زیادہ دل چسپ ہیں، کیوں کہ ان میں ندرت کے علاوہ قول محال بھی ہے کہ سختی اور مشکل سے مرنا ہمارے لیے آسان کیوں نہ ہو؟ لہجے میں خود پر طنز بھی ہے، کہ یہ سب ہونے کے باوجود زندگی سے چپٹے ہوے ہیں، مرتے نہیں۔

(۳۲۹)

(۳۹۸)

مجنوں جو دشت گرد تھا ہم شہر گرد ہیں　　آوارگی ہماری بھی مذکور کیوں نہ ہو

۳۲۹/۱ یہاں مضمون ایک فارسی شعر سے مستعار ہے، لیکن مصرع ثانی کے انشائیہ نے کثرت معنی پیدا کر دی اور میر کا شعر فارسی اصل سے بڑھ گیا:

ما و مجنوں ہم سفر بودیم اندر راہ عشق　　او بہ صحرا رفت و ما در کوچہ ہا رسوا شدیم

(راہ عشق میں، میں اور مجنوں ہم سفر تھے مجنوں نے تو صحرا کی راہ لی اور ہم گلی کوچوں میں رسوا ہوے۔)

مصرع ثانی میں حسب ذیل معنی ہیں۔ (۱) مجنوں کی آوارگی کی طرح ہماری آوارگی کا بھی چرچا کیوں نہ ہو؟ (۲) ہماری آوارگی کا بھی ذکر کتابوں میں کیوں نہ ہو؟ (۳) ہماری آوارگی کے بارے میں لکھا گیا ہے، لیکن اس کا بھی زبانی چرچا کیوں نہ ہو؟ (۴) ہماری بھی آوارگی ضرور مذکور ہوگی۔ ("مذکور" کے دونوں معنی، یعنی "چرچا" اور "کتابوں میں تذکرہ"، مناسب

ہیں۔ (۵) کیا وجہ ہے کہ ہماری آوارگی مذکور نہیں؟ (۶) کیا وجہ کہ ہماری آوارگی مذکور نہ ہوگی۔ (نمبر ۵ اور نمبر ۶ میں بھی "مذکور" کے دونوں معنی مناسب ہیں۔)

دشت، گرد، آوارگی، ان میں ضلع کا تعلق ہے۔ ("گرد" بہ معنی "غبار")۔ لیکن اس شعر کی سب سے دل چسپ چیز اس کے لہجے کا اعتماد، ایک طرح کی خوش طبع ڈھٹائی اور مجنوں کے رسمیاتی رومانی کردار کی تخفیف قدر ہے۔ پھر یہ نکتہ بھی ہے کہ اصل چیز آوارگی ہے، چاہے وہ شہر میں ہو یا صحرا میں۔

فارسی کا شعر جو اُوپر نقل ہوا اُس کا تقریباً ترجمہ میر نے دیوانِ پنجم میں یوں کیا ہے:

میر آوارۂ شہر ہوا ہے قیس ہوا ہے بیاباں گرد
برسوں میں اقلیم جنوں سے دو دیوانے نکلے تھے

اوّلیت کا شرف فارسی کو ضرور حاصل ہے، لیکن میر کے شعر میں جو روانی، خوداعتمادی اور پوری تاریخ جنوں کا احساس ہے، اس نے میر کے شعر کو اصل سے بڑھا دیا ہے۔ اس مضمون کو تھوڑا سا بدل کر دیوانِ دوم میں یوں کہا ہے:

مَیں شہر بند ہوں وہ بیاباں نورد ہے
مجنوں کو مجھ سے کیا ہے جنوں میں مناسبت

خود کو "شہر بند" کہہ کر معنی کی عجب دنیا اس شعر میں بند کر دی ہے۔ دیوانِ دوم ہی میں اس مضمون کو تقریباً پلٹ کر رعایتوں سے منور ایک شعر کہا ہے:

کیا خاک میں ملا ہے یہ دیوانہ پن تمام
آوارہ گرد باد سے تھے ہم پہ شہر میں

(۳۳۰)

(۴۰۱)

کہ آہ جا نہ تھی پا کے دراز کرنے کو
نہ سوے نیند بھر اس تنگ نا میں تا نہ موئے

۳۳۰/۱ اس شعر میں کیفیت کے باعث معنی کی کثرت فوری طور پر دکھائی نہیں دیتی۔ لیکن ذرا سا تامل ثابت کر دے گا کہ یہاں معنی ہی معنی ہیں۔

(۱) دنیا کو "تنگ نا" کہا ہے۔ "تنگ نا" کے معنی ہیں "دو پہاڑوں کے بیچ کا درہ"۔ لہٰذا تنگ نا وہ جگہ ہے جس کے دونوں طرف دشوار گذار پہاڑ ہیں اور جو دو نسبتاً وسیع اور کھلی ہوئی جگھوں کو ملاتی ہے۔ "آب نا" یا "آب نائے" وہ تنگ خطۂ آب ہے جو دو سمندروں کو ملاتا ہے۔ علیٰ ہذا القیاس "خاک نا" یا خاک نائے" بھی ہے۔ ان سب استعمالات میں "نا" بہ معنی "جگہ" اور بہ معنی (reed) (= نے) کا اشارہ بھی موجود ہے۔ "تنگ نائے خاک" کو "قبر" کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ (اشٹائنگاس) "آنندراج" میں ہے کہ "تنگ نائے" کے معنی "کوچہ تنگ مقابل فراخ" کے علاوہ مطلق "جائے تنگ" بھی ہیں، اور قبر، دنیا اور قالب آدمی کے لیے اس سے کنایہ بھی کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس کے معنی "محل رنج و زحمت" بھی ہیں۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ بعض قید خانوں کی کوٹھریاں اتنی تنگ ہوتی ہیں کہ قیدی ان میں نہ کھڑا ہو سکتا ہے اور نہ پورے پاؤں پھیلا سکتا ہے۔

لہٰذا میر کے مصرعے کی رو سے دنیا ایک تنگ درہ ہے جو دو فراخیوں کو ملاتا ہے۔ یعنی عدم اور عدم کے بیچ میں دنیا

ایک گھاٹی ہے جو دونوں کو ملاتی ہے۔ دنیا وہ جگہ بھی ہے جس کے دونوں طرف دشوار گذار پہاڑ ہیں۔ یعنی یہاں سے جائے فرار نہیں۔ دنیا مطلقاً رنج ومحن کی جگہ بھی ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ دنیا خود مثل قبر تنگ وتاریک ہے۔ اب معنی کا لطف یہ ہوا کہ ایک قبر میں تو پاؤں پھیلانے کی گنجائش نہ تھی۔ اس لیے دوسری قبر میں آرہے۔ یہ قبر زیادہ آرام دہ ہے، کیوں کہ یہاں پاؤں پھیلانے کی تو جگہ ہے۔ اس بیان میں جو طنزیہ تناؤ ہے اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔

(۲) دنیا میں پاؤں پھیلانے کی گنجائش نہ تھی، یا موقع نہ تھا۔ ''جا'' بہ معنی ''موقع'' بھی ہے، مثلاً ''بے جا'' بہ معنی ''بے موقع''۔ میر انیس :

آزردہ نہ ہوں گے شہ والا   میداں کی رضا دیتے نہ ہوں آپ یہ غصے کی نہیں جا

لہٰذا پاؤں پھیلانے کی جا نہ تھی، یعنی پاؤں پھیلانے کا موقع ہی نہ ملا۔ ساری زندگی دوڑ ہی بھاگ میں گذری۔ ایک تنگ وادی ہے جس میں متکلم کو کہیں قرار نہیں، وہ ادھر سے اُدھر، یہاں سے وہاں، سرگرداں وحیراں پھر رہا ہے۔ کبھی ممکن ہوا تو پاؤں موڑ کر، یا کھڑے ہی کھڑے، ایک جھپکی لے لی۔ نیند بھر سونا نصیب نہ ہوا۔ اب جو موت آئی تو اطمینان سے پاؤں پھیلا کر سونے کی نوبت آئی۔

(۳) ''جا'' بہ معنی ''جگہ'' قرار دیں تو معنی ہیں کہ ہم نے زندگی بہت تنگی میں گذاری، گھر میں اتنی جگہ بھی نہ تھی کہ آرام سے سو سکتے۔ یا ہمارے حوصلے کے مقابل دنیا اتنی چھوٹی تھی کہ ہمیں لگتا تھا اس میں تو پاؤں تک پوری طرح پھیلانے کی گنجائش نہیں۔ یا ہم بے گھری کے شکار تھے، کہیں بھی آرام سے بیٹھ رہنے کی جگہ نہ ملی۔

(۴) دنیا کی تنگ نائے میں آرام سے سونے کا موقع تب ہی ملا جب ہم قبر میں سوئے۔ لہٰذا موت کے بعد بھی ہم دنیا ہی میں قید رہے۔ یعنی موت کے بعد بھی عدم نصیب نہ ہوا، دنیا کے دنیا ہی میں رہے۔

(۵) جب زندہ تھے تو نیند بھر سونا نہ ملا۔ اب موت کی نیند ہے، یعنی ایسی نیند جس سے اٹھنا ہی نصیب نہ ہوگا۔ یہاں بھی طنز کی کارفرمائی خوب ہے۔

معنی کی ایسی تونگری کے بعد اگر شعر میں کچھ سقم بھی ہو تو گوارا ہو جاتا ہے۔ مصرع ثانی میں لفظ ''آہ'' بہ ظاہر بھرتی کا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن تھوڑا بھی غور کریں تو صاف کھل جاتا ہے کہ ایسا ہے نہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ ''آہ'' کے بجائے اور بہت سے لفظ ممکن تھے :

(۱) کہ ہم کو جا نہ تھی پا کے دراز کرنے کو

(۲) کہ جا کہیں نہ تھی پا کے دراز کرنے کو

(۳) کہ کچھ بھی جا نہ تھی پا کے دراز کرنے کو

وغیرہ۔ لہٰذا لفظ ''آہ'' بالارادہ لایا گیا ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ ''آہ'' اور ''موئے'' میں مناسبت ہے، یعنی موت کے موقعے پر انسان آہ کرتا ہے، یا کسی کی موت پر آہ کی جاتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ کوئی ضروری نہیں کہ شعر کو واحد متکلم کا قول فرض کیا جائے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم کسی اور شخص کے بارے میں آہ کھینچ کر کہہ رہا ہو کہ وہ اس تنگ نا میں نیند بھر نہ سوئے تا نہ

موے۔ ایسی صورت میں ''آہ'' بہت برمحل ہو جاتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ ''آہ'' کا لفظ کسی بات یا نکتے کے معنی بیان کرتے وقت بھی بولا جاتا ہے، اور مصرع ثانی ایک طرح سے مصرع اولیٰ کی وضاحت کر رہا ہے۔ چوتھی بات یہ کہ ''آہ''، ''پا'' اور ''دراز'' میں صوتی مناسبت تو ہے ہی، ''آہ'' اور ''دراز'' میں معنوی مناسبت بھی ہے، کیوں کہ آہ کی ایک صفت اس کی درازی بھی ہے۔

مصرع ثانی میں ''پا کے دراز کرنے کو'' کی جگہ ''پاؤں دراز کرنے کو'' بھی ممکن تھا۔ لیکن اس صورت میں آہنگ اتنا اچھا نہ بنتا۔ دوسری بات یہ کہ ''پاؤں دراز کرنے کو'' میں ''پاؤں پھیلانے'' کا شائبہ ہے، اور یہ معنی شعر کے لیے نقصان دہ ہیں۔ غرض کہ ہر طرح سے شعر نک سک سے درست ہے اور کیفیت و معنی کے امتزاج نے اسے بہت بلند پایہ بنا دیا ہے۔

اس بات کی وضاحت کے لیے، کہ ''پاؤں پھیلانا'' کے معنی اس شعر میں نقصان دہ کیوں ہیں، میر کا یہ شہرۂ آفاق شعر ذہن میں لائیے :

عرصہ کتنا سارے جہاں کا وحشت پر جو آجاویں　　پاؤں تو ہم پھیلادیں گے پر فرصت ہم کو پانے دو

مصحفی نے اس بحر اور زمین میں غزل لکھی ہے۔ انھوں نے پاؤں دراز کرنے کا مضمون اور قافیہ نظم کیا ہے۔ اگر میر کا شعر سامنے نہ ہو تو مصحفی کا شعر بہت عمدہ معلوم ہوتا ہے ہاں اگر میر کا شعر ذہن میں ہو تو مصحفی بالکل پست ہمت اور زردرو معلوم ہوتے ہیں :

گلی میں اس کی ہوئی خلق یاں تک آسودہ　　کہ ہم کو جا نہ ملی پا دراز کرنے کو

نثار احمد فاروقی (مرحوم) نے لکھا ہے کہ ''پاؤں'' پھیلانا اظہار فراغت و اطمنان کے لیے بھی آتا ہے۔ اول تو مجھے اس میں کلام ہے، لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ یہاں ''پا دراز کرنا'' محاورہ نظم ہوا ہے۔ ''پا دراز'' بہ معنی ''مطمئن، مرفہ، فارغ'' وغیرہ تو اردو فارسی میں ہے، لیکن پا دراز کردن / پا دراز کرنا یا پاؤں دراز کرنا کہیں نہ ملا۔ یہ بھی ذہن میں رکھیے کہ ''دست درازی کرنا'' یا ''دست تطاول'' برے معنی میں آتا ہے اور ''پاؤں پھیلانا'' بھی برے معنی میں آتا ہے۔ ان کے برخلاف ''پا دراز کرنا'' کے معنی میں کوئی شائبہ برائی کا نہیں۔ میر اور مصحفی نے ''پا دراز'' کو اردو میں لے کر ''پا دراز کرنا'' بنا لیا۔

(۳۳۱)

(۴۰۸)

کیا ہے گر بدنامی و حالت تباہی بھی نہ ہو　　عشق کیسا جس میں اتنی روسیاہی بھی نہ ہو
ناز برداری تری کرتے تھے اک امید پر　　راستی ہم سے نہیں تو کج کلاہی بھی نہ ہو
۹۳۰ یہ دعا کی تھی تجھے کن نے کہ بہر قتل میر　　محضر خونیں پہ تیرے اک گواہی بھی نہ ہو

۳۳۱/۱ شعر کا قلندرانہ طنطنہ یا لہجے کی ڈھٹائی قابل داد ہے۔ اس لہجے میں ''بدنامی و حالت تباہی'' کا بے تکلف فارسی اردو امتزاج بھی بڑا کام کر رہا ہے۔ اک عجب بے پروائی ہے، اور زبان کے اوپر جو بے پروا تصرف کیا ہے، وہ اس بے پروائی اور متکلم کے مزاج کی آزادگی کے لیے معروضی تلازمے (objective correlative) کا کام کر رہا ہے۔ ردیف دونوں

مصرعوں میں نہایت خوبی سے نبھی ہے۔ عام طور پر ایسی ردیف کو سنبھالنا مشکل ہوتا ہے، اور مطلع میں تو اور بھی مشکل ہوتا ہے۔ لیکن جواں سال اور جواں طبیعت شاعر کے لیے کوئی کام مشکل نہیں۔ مصرع اولیٰ میں ''کیا ہے'' اور مصرع ثانی میں ''عشق کیسا'' ایک دوسرے کو خوب مستحکم کر رہے ہیں۔ ورنہ عام طور پر مصرع اولیٰ کے مضمون کے اعتبار سے ''کیا ہے'' کی جگہ ''کیا فائدہ''، یا ''کیا خوب'' کا محل ہوتا۔ اب معنی ہیں ''عشق کیا ہے (یعنی وہ عشق بھی کوئی عشق ہے) گر......'' مصرعتین میں انشائیہ انداز مزید حُسن کا باعث ہے۔

۳۳۱/۲ ''راستی'' بہ معنی ''سچائی'' اور ''راست روی'' یعنی ''نیک خوئی'' دونوں مناسب ہیں۔ مضمون بھی دل چسپ ہے اور میر کی سی واقعیت کا حامل ہے۔ ''راستی'' کے اعتبار سے ''کج کلاہی'' عمدہ ہے۔ یہ اس لیے اور بھی عمدہ ہے کہ ''کج کلاہی'' بھی ایک ادائے ناز و غرور ہے، لیکن اس کو پورے کردار کی کجی کا استعارہ بنا دیا ہے۔ معشوق کے ساتھ حریفانہ رویہ بھی بہت خوب ہے۔ اس طرح کے شعر میر کے یہاں اتنے شاذ نہیں جتنا لوگ سمجھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ جو شخص عشق کو زندگی قرار دیتا ہو اور زندگی عشق کے ہر پہلو پر قادر ہو، اُس کے یہاں ایسے مضمون بھی ہوں گے جو بہ ظاہر غزل کی دنیا کے باہر ہیں۔

''ناز برداری کرتے تھے'' میں یہ کنایہ ہے کہ اب نہیں کرتے، اب باقاعدہ سوال جواب کی نوبت آگئی ہے۔

۳۳۱/۳ محضرِ قتل کے مضمون پر ایک نہایت عمدہ شعر ۲۶۹/۱ پر گذر چکا ہے۔ یہاں مضمون کو پلٹ دیا ہے، اور معشوق سے تخاطب کر کے بالکل نیا پہلو پیدا کر دیا ہے کہ معشوق جب میر کے قتل کا محضر لے کر پہنچا ہے تو محلے والے (یا شاید میر خود) اُس کا مذاق اُڑاتے ہیں کہ اس پر کسی اور کی بھی تو گواہی لے آتے۔ تمھیں کس فقیر کی بددعا لگی کہ میر جیسے بے سہارا (یا بدنام، یا گنہ گار) شخص کے محضر پر کسی کی بھی گواہی نہ لے سکے؟

جب کوئی شخص کسی چیز میں ناکام ہوتا ہے یا اُس کا کوئی مقصد بار بار کی کوشش سے نہیں پورا ہوتا تو کچھ ہمدردی، کچھ افسوس کے لہجے میں کہتے ہیں کہ ان کو خدا جانے کس کی دعا لگی ہے کہ ان کا کام نہیں ہوتا۔ اس محاورے کو معمولہ اور روزمرہ کے معاملات میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً مائیں کہتی ہیں کہ خدا معلوم کس کی دعا لگی ہے کہ منے کے کرتے کے بٹن کبھی سلامت نہیں رہتے، وغیرہ۔ اس طرح کے گھریلو محاورے کا ایسے ''پنچایتی'' موقعے پر صرف، جیسا کہ اس شعر میں ہے، غیر معمولی زورِ کلام پیدا کر رہا ہے۔ اس میں یہ اشارہ بھی ہے کہ معشوق نوعمر اور ناکردہ کار ہے، اور یہ اشارہ بھی کہ میر اس قدر معصوم اور نیک نام ہے کہ معشوق کو خوش کرنے کے لیے بھی کوئی شخص میر کے محضرِ قتل پر دستخط کرنے کے لیے تیار نہیں۔

میر کی بے گناہی کا جو پہلو اس شعر میں ہے، اس پر نظیری کا خفیف سا پرتو معلوم ہوتا ہے:

بہ بدی در ہمہ جا نام برآرم کہ مباد | خونِ من ریزی و گویند سزاوار نہ بود

(میں ہر جگہ برائی میں نام پیدا کرنے میں لگا ہوا ہوں کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ تو مجھے قتل کرے اور لوگ کہیں کہ یہ شخص تو سزاوارِ قتل نہ تھا۔)

نظیری کا مضمون غیر معمولی ہے اور معشوق کا اتحادِ دلی کا ایسا مضمون شاید کہیں اور نظم نہ ہوا ہو۔ لیکن نظیری کے شعر میں جو کچھ

ہے، سطح پر ہے، اس کے برخلاف میرؔ کا ابہام، اور ان کے لہجے کی غیر قطعیت، اس شعر کو نظیری سے بہتر ٹھہراتی ہے۔ پھر میرؔ کے شعر میں "محضر خونیں" بہت معنی خیز ہے، کیوں کہ مصرع اولیٰ میں "قتل میرؔ" کہنے کے بعد بہ ظاہر اس کی ضرورت نہ تھی۔ لیکن اس میں یہ کنایہ ہے کہ محضر خود بہ خود خون آلود ہو گیا ہے، یعنی اس کا خون آلود ہو جانا میرؔ کی بے گناہی پر دال ہے۔ لہٰذا اگر محضر پر کوئی گواہی ہے بھی تو میرؔ کی بے گناہی کی ہے۔ خوب کہا ہے۔

عسکری صاحب اور سلیم احمد مرحومین کہا کرتے تھے کہ میرؔ اپنی خودی کو دنیا اور معشوق کے سامنے سرنگوں کر دیتے ہیں، جیسا کہ میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں، یہ بات بس ایک حد تک صحیح ہے۔ زیر بحث شعر بھی میرے اس خیال کا ثبوت ہے کہ میرؔ کے بارے میں کوئی مجموعی حکم نہیں لگ سکتا۔ یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ نظیری کی خودی تو واقعی معشوق کے سامنے دست بستہ و سرنگوں ہے، لیکن میرؔ کے یہاں جو شخصیت نظر آتی ہے وہ بہت تہ دار اور پر اسرار ہے۔ یہاں معشوق کے سامنے سرنگونی معاملے کا صرف ایک ابتدائی پہلو ہے، اور وہ سرنگونی بھی ایسی ہے کہ معشوق کو شرمندہ کرتی ہے۔

میرؔ اور غالبؔ کے بارے میں عسکری صاحب کا محاکمہ مشہور نقاد سیں بو (Sainte Beuve) کے طرز فکر کا غماز ہے جس کا کہنا یہ تھا کہ ہر بڑے شاعر کی شاعرانہ شخصیت کا نچوڑ زندگی کے بارے میں اُس کے رویے میں ہوتا ہے، اور اُس رویے کو بیان کرنا ممکن ہے۔ سیں بو کے خیالات اب فرانسیسی نقادوں نے بھی ترک کر دیے ہیں۔

خاتمۂ کلام کے پہلے اتنا مزید عرض کر دوں کہ میرؔ کے شعر میں "گواہی بھی نہ ہو" دو معنی رکھتا ہے۔ ایک معنی تو سامنے کے ہیں، کہ محضر پر ایک بھی گواہی نہیں۔ دوسرے معنی یہ کہ محضر پر فتوائے قتل بھی ہو سکتا ہے، اور گواہی بھی ہو سکتی ہے۔ گواہی اس بات کی کہ اس شخص نے فلاں جرم یا گناہ کا ارتکاب کیا، اور فتوا اس بات کا کہ وہ واجب القتل ہے۔ لہٰذا معنی یہ ہوئے کہ فتوا تو ممکن نہ تھا (کیوں کہ فتوا تو دلائل و نص پر مبنی ہوتا ہے، اس میں جھوٹ کی گنجائش نہیں۔) کم سے کم (جھوٹی) گواہی تو ہوتی۔ یعنی گواہی کے جھوٹا ہونے کا امکان ہو سکتا ہے، فتوا مبنی بر باطل نہیں ہو سکتا۔ یہاں معشوق کو گواہی بھی میسر نہ ہوئی۔

دیوانِ دوم

ردیف واؤ

(۳۳۲) (۹۰۹)

اتنا کہا نہ ہم سے تم نے کبھو کہ آؤ کاہے کو یوں کھڑے ہو وحشی سے بیٹھ جاؤ

دو چار تیر یارو اس سے بھلی ہے دوری تم کھینچ کھینچ مجھ کو اس پلے پر نہ لاؤ

پلا = فاصلہ، وہ فاصلہ جو تیر کی زد میں ہو۔

ہو شرم آنکھ میں تو بھاری جہاز سے ہے مت کر کے شوخ چشمی آشوب سا اٹھاؤ

۳۳۲/۱ شکایت میں اپنائیت کا لہجہ کس خوبی سے سمویا ہے۔ مزید لطف یہ کہ خود کو معشوق کی زبان سے وحشی کہلایا ہے، اور اپنی پوری تصویر بھی کھینچ دی ہے۔ پھر معشوق کی بے توجہی کی وجہ بھی بیان کر دی کہ جو شخص وحشی صورت بنائے دروازے پر ہر وقت کھڑا رہے، اُسے بیٹھنے کو کون کہے گا۔ یہی بہت ہے کہ اُسے دروازے پر رہنے دیا جائے۔

اب بیان کی مزید باریکی ملاحظہ ہو۔ کہا تو یہ ہے کہ تم نے ہم سے ذرا سی بات بھی نہ کی۔ لیکن دراصل تین باتوں کا تقاضا کیا ہے، یعنی معشوق نے کم سے کم تین باتیں کہی ہوتیں۔ (۱) آؤ۔ (۲) کاہے کو وحشی سے یوں کھڑے ہو؟ (۳) بیٹھ جاؤ۔ ہر بات میں کم سے کم دو نکتے ہیں۔ ''آؤ'' کہنے میں ایک نکتہ یہ ہے کہ معشوق بلا رہا ہے، اور دوسرا یہ کہ معشوق متکلم کو آنے جانے کی اجازت دے رہا ہے۔ ''کاہے کو وحشی سے یوں کھڑے ہو'' میں ایک نکتہ یہ ہے کہ معشوق پرسش حال کر رہا ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ معشوق کو معلوم ہی نہیں کہ متکلم کی وحشت کا راز کیا ہے؟ تیسرا نکتہ یہ کہ معشوق یہ پوچھ رہا ہے کہ تم وحشیوں کی شکل بنائے کیوں کھڑے ہو؟ ہمارے در پر رہنا ہے تو انسان کی شکل بنا کر آؤ۔ ''بیٹھ جاؤ'' میں پہلا نکتہ یہ ہے کہ کھڑے نہ رہو، بیٹھ جاؤ۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ کھڑے رہنے میں امکان ہے کہ وحشی خدا معلوم کب اچھل کود شروع کر دے۔ اگر بیٹھا رہے گا تو اس بات کا امکان کم ہو جائے گا۔ تیسرا نکتہ یہ ہے کہ معشوق نے اپنی محفل میں بیٹھنے کی اجازت دے دی تو گویا اُس نے متکلم کو اپنے حاشیہ نشینوں اور حاضر باشوں میں شمار کر لیا۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ بات صرف اتنی نہیں ہے کہ معشوق نے ایک لحہ بات بھی نہ کی۔ معشوق سے جس چیز کے نہ ملنے کا شکوہ ہے وہ خاصی باوزن اور عاشق کے بہت بڑے فائدے کی بات ہے۔ لہٰذا ''اتنا کہا نہ ہم سے'' میں بڑا مکر ہے۔ دیوانہ اسی لیے بکار خویش ہشیار کہا جاتا ہے۔

اتنے بہت سے معنی، اور ایک لفظ بھی دور از کار نہیں، لہجے میں اپنائیت، اور محبت بھری لیکن چالاکی سے بھرپور شکایت اس پر مستزاد۔ اب غور کیجیے کہ شعر کس موقعے پر کہا گیا ہوگا؟ ایسی گفتگو کا سب سے بہتر موقعہ تو وہ ہوگا جب معشوق

سے وصل ہوا ہو اور جانبین سے شکایت کے دفتر کھلے ہوں۔ ایک امکان یہ ہے کہ عاشق اب در معشوق پر مرنے کے قریب ہے۔ معشوق اس وقت متوجہ ہوتا ہے اور اسے مرنے سے بچانا چاہتا ہے، یا کم سے کم پرسش حال کرتا ہے۔ ایسی صورت میں یہ شعر عاشق کا آخری بیان ہو سکتا ہے۔ ایک امکان یہ ہے کہ عاشق اب در معشوق چھوڑ کر جا رہا ہے، اس وقت کے سوال جواب ہیں۔ معنوی لحاظ سے شاید سب سے بہتر امکان یہ ہے کہ جب وحشت بہت بڑھ گئی اور عاشق نے ادھم مچا ہے یا معشوق کے ظلم و تغافل کو رسوا کر دیا تو معشوق نے عاشق کی دل جوئی کرنی چاہی۔ پھر عاشق نے جواب دیا کہ اب جب میں اپنی زندگی برباد کر چکا اور تم بھی رسوا ہو چکے تو اب کیا پوچھتے ہو؟ پہلے تو تم نے کبھی اتنا بھی نہ کہا کہ آؤ......"

مصرع اولیٰ میں "تم نے" بہ ظاہر بھرتی کا معلوم ہوتا ہے، لیکن در حقیقت "تم" پر تاکید ہے۔ یعنی ممکن ہے اوروں نے کہا ہو، مگر معشوق نے کبھی نہ کہا۔ لاجواب شعر ہے۔

۳۳۲/۲ یہ شعر بھرتی کا ہے، تین شعر پورے کرنے کے لیے رکھا گیا ہے، لیکن اس میں بھی رعایت کا لطف اور صورتِ حال کی ندرت ہے۔ بعض لوگ پہلے ہی سے معشوق پر عاشق ہیں۔ اب وہ متکلم کو بھی اُس کے پاس لے جانا چاہتے ہیں کہ دیکھو کیا حسین شخص ہے! یا پھر معشوق کی تیر افگنی مشہور ہے اور بعض لوگ متکلم کو اس سے ملانے لے جانا چاہتے ہیں۔ متکلم کہتا ہے نا بھائی اس شخص سے دُوری ہی بھلی ہے۔ کون وہاں جا کر مفت میں شکار ہو؟

"پلے پر لانا" بہ معنی "تیر کی زد کے اندر لانا" ہے، لیکن یہ محاورہ کسی لغت میں درج نہیں۔ "پلا" کے معنی بہ ہر حال معلوم ہیں۔ فاصلہ ناپنے کے لیے تیر کی دُوری یا (تیر کے) پلے کی دُوری کا محاورہ پہلے مستعمل تھا۔ اس طرح "دو چار تیر کی دُوری" اور "پلے پر لانا" میں رعایت ہے۔ "تیر" کے اعتبار سے "کھینچ کھینچ" ضلعے کا لفظ ہے۔ "پلہ کش ہونا" بہ معنی "ساتھ دینا" بھی ہے، اور "پلہ کش" مزدور کو کہتے ہیں جو بھاری بوجھ کو گویا کھینچتا ہے (جیسے "محنت کش")۔ لہٰذا جو لوگ متکلم کو کھینچ کر لے جا رہے ہیں وہ خود دونوں معنی میں پلہ کش ہیں۔ یہ سب رعایتیں مزے دار ہیں اور خود مضمون میں خوش طبعی تو ہے ہی۔ معمولی شعر میں بھی ایک آدھ بات میر کے یہاں اکثر مل جاتی ہے۔

۳۳۲/۳ شرم کی وجہ سے بھاری (جھکی ہوئی) آنکھ کو جہاز کی طرح بھاری قرار دینا، یا بھاری جہاز کی سی قرار دینا تشبیہ کا معجزہ ہے۔ تمام نسخوں میں "جہاز سے ہے" درج ہے، لیکن "جہاز سی ہے" صحیح معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ اس طرح تشبیہ بھی پوری ہے اور معنی بھی دو ہیں۔ پھر جہاز کی شکل بھی آنکھ کی سی ہوتی ہے، لہٰذا تشبیہ مرکب کا لطف حاصل ہو گیا۔

ظاہر ہے کہ جہاز اس قدر بھاری ہوتا ہے کہ کسی کے اُٹھائے نہیں اُٹھتا لیکن یہی جہاز پانی پر بہ خوبی تیرتا ہے۔ اور اگر پانی میں آشوب (طوفان، تلاطم) آجائے تو جہاز لہروں کے ساتھ ساتھ اُوپر اُٹھ جاتا ہے، اور بعض اوقات لہریں اُسے اُچھال بھی دیتی ہیں۔ یہ تو ہوئی تشبیہ کی واقعیت۔ اب کمال یہ ہے کہ اگرچہ آشوب پہلے آتا ہے اور جہاز اُس کے اثر سے اُٹھتا یا اُچھلتا ہے، یہاں جہاز کے اُٹھنے کو (یعنی آنکھوں کے ترک شرم کرنے اور نگاہ کے اُٹھنے کو) آشوب سے تعبیر کیا ہے۔ مناسبت تو موجود ہی ہے کہ معشوق جب آنکھیں اٹھا کر شوخیاں کرے گا تو ہر طرف آشوب برپا ہو گا۔

''آشوب سا'' میں لفظ ''سا'' بھرتی کا ضرور ہے، لیکن ''سی'' اور ''سا'' کی مناسبت نے اسے حشو قبیح کی جگہ حشو متوسط بنا دیا ہے۔ بہ ہر حال، حشو پھر بھی حشو ہے۔ ''آنکھ''، ''چشمی'' اور ''آشوب'' میں ضلع کا ربط ہے۔ (آشوبِ چشم آنکھوں کی بیماری ہوتی ہے۔) معنوی نکتہ یہ ہے کہ آنکھ اگر شرم ترک کر دے تو یہ ایک طرح کی بیماری ہی ہوئی۔

ایک معنی یہ بھی ہیں کہ جب تک شرم آنکھ کے اندر ہے تو وہ جہاز کی طرح بھاری ہے۔ آنکھ سے شرم نکل گئی تو وہ رُسوا اور ہلکی ہو گئی۔ یعنی شرم کا وقار اُسی وقت تک ہے جب تک وہ اپنے گھر (آنکھ) میں ہے۔ گھر سے نکلی کہ سبک ہوئی۔ اِدھر آنکھ پر یہ معاملہ گذرا کہ وہ شرم کے بوجھ سے جھکی ہوئی تھی، ایک جگہ پر قائم اور ٹھہری ہوئی تھی۔ آنکھ سے شرم نکلی تو آنکھ کا توازن بگڑا اور پریشاں نظری شروع ہوئی۔ یہ پریشاں نظری زمانے کے لیے آشوب تو ہے ہی، خود معشوق کے لیے آشوب ہے۔ (کیوں کہ اس کے وقار کو ٹھیس لگے گی اور اس کی عصمت پر دھبہ آئے گا۔)

''نوراللغات'' میں ''آنکھ میں شرم ہو تو جہاز سے بھاری ہے'' کا اندراج بہ طور ضرب المثل کر کے معنی لکھے ہیں ''شرم و حیا سے بہت وقار ہوتا ہے۔'' پھر (سعادت خاں) ناصرؔ کا شعر نقل کیا ہے:

طوفان جوڑنے سے کسی کے نہ ہو سبک بھاری جہاز سے ہے جو آنکھوں میں شرم ہے

''اُردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں یہی اندراج بہ طور ''مقولہ'' (ضرب المثل) اور یہی معنی درج ہیں۔ لیکن سند میں میرؔ کا زیرِ بحث شعر نقل کیا ہے۔ فحوائے کلام سے یہ فقرہ ضرب المثل نہیں معلوم ہوتا۔ نہ ہی کسی قدیم لغت میں اس کا اندراج ملا۔ ایسی صورت میں مجھے اس کو ضرب المثل ماننے میں سخت کلام ہے۔ ممکن ہے میرؔ کا مصرع بہت مشہور ہو گیا ہو۔ پھر سعادت خاں ناصرؔ نے اسے بہ طور ضرب المثل باندھ دیا ہو۔

اُوپر میں نے کہا ہے کہ ''آشوب سا اُٹھاؤ'' میں ''سا'' حشو ہے، بات بہ ظاہر بالکل صحیح ہے، لیکن یہ بات بھی قابلِ لحاظ ہے کہ ایسے مصرعے بہ آسانی ممکن تھے جن میں یہ حشو نہ ہوتا، مثلاً:

(۱) تم کر کے شوخ چشمی آشوب مت اُٹھاؤ

(۲) مت کر کے شوخ چشمی آشوب تم اُٹھاؤ

(۳) تم کر کے شوخ چشمی آشوب کیوں اُٹھاؤ

لہٰذا یا تو میرؔ سے واقعی چوک ہو گئی، یا پھر ''آشوب سا اُٹھاؤ'' میں کوئی نکتہ ہے، جس تک میری رسائی نہ ہو سکی۔

عبدالرشید لکھتے ہیں کہ ''آنکھ میں شرم ہو تو جہاز سے بھاری ہے'' کے لیے ''نوراللغات'' اور ''اُردو لغت'' کی سند کافی ہے۔ لیکن میں نے یہ کہا ہے کہ کسی قدیم لغت میں اس کا اندراج نہیں ملتا۔ ''نوراللغات'' اور ''اُردو لغت'' کو قدیم لغت نہیں کہہ سکتے۔

(۳۳۳) (۹۱۰)

نہ مائل آرسی کا رہ سراپا درد ہوگا تو نہ ہو گل چین باغ حسن ظالم زرد ہوگا تو

۹۲۵ یہ پیشہ عشق کا ہے خاک چھنوائے گا صحرا کی ہزار اے بے وفا جوں گل چمن پرورد ہوگا تو — چمن پرورد=چمن میں پلا ہوا

علاقہ دل کا لکھوائے گا دفتر ہاتھ سے تیرے تجرد کے جریدوں میں قلم سا فرد ہوگا تو — تجرد=تنہائی، اکیلا پن

$\frac{۳۳۳}{۱}$ یہ پانچ شعر کی مسلسل غزل ہے جس میں معشوق کو عاشقی کے عواقب سے آگاہ کیا گیا ہے۔ میں نے نسبتاً کم زور شعر نکال دیے ہیں۔ سب سے دل چسپ بات یہ ہے کہ معشوق کو کسی اور پر نہیں، بل کہ خود پر عاشق ہوتے فرض کیا ہے۔ گویا دنیا میں کوئی اور ایسا نہیں جو معشوق کا دل لے سکے۔

"مائل" کے اصل معنی ہیں "جھکا ہوا" اس معنی میں "درد" اس کے ضلع کا لفظ ہے، کیوں کہ درد کی حالت میں انسان اکثر جھک کر دوہرا ہو جاتا ہے۔ خاص کر اگر دل یا سینے میں درد ہو۔ لہٰذا اگر معشوق آرسی (=آئینہ) ہر وقت دیکھتا رہے گا تو اپنے اوپر عاشق ہو جائے گا اور پھر سراپا درد ہو کر رہ جائے گا۔ دوسرے مصرعے میں معشوق کی نزاکت اور لطافت کا کنایہ یوں رکھا ہے کہ اس کی صورت دیکھنا بھی اس کے باغ حُسن کی گل چینی کرنا ہے۔ پھر کہا کہ اگر تو اپنے باغ حُسن کی گل چینی کرتا رہے گا تو فرط شوق و غم سے زرد ہو جائے گا۔ "گل" اور "باغ" کی مناسبت سے "زرد" بہت خوب ہے۔ معشوق کو ظالم کہنا بھی نہایت عمدہ ہے، کیوں کہ ایک تو وہ خود ظالم ہے، یعنی عاشقوں پر ظلم کرتا ہے۔ پھر وہ خود پر عاشق ہوا تو گویا خود پر بھی ظلم کرے گا۔ تیسری بات یہ کہ کسی بھی قسم ظریف کو، یا کسی کو بھی، غیر معمولی بات کرنے یا کہنے پر "ظالم" کہہ کر خطاب کرتے ہیں۔ چناں چہ جگر مراد آبادی کا لاجواب شعر ہے:

اے محتسب نہ پھینک مرے محتسب نہ پھینک ظالم شراب ہے ارے ظالم شراب ہے

$\frac{۳۳۳}{۲}$ پہلے مصرعے میں بات پوری ہے، اور بظاہر اب کہنے کو کچھ رہا بھی نہیں ہے۔ شاعر کا کمال ایسے ہی مصرعوں پر مصرع لگانے میں ظاہر ہوتا ہے کہ بات مربوط بھی ہو اور فضول لفاظی بھی نہ ہو۔ (جیسا کہ جوشؔ وغیرہ کے یہاں اکثر ہوتا ہے۔) یہاں دیکھیے کہ بات کو کس طرح آگے بڑھایا ہے۔ معشوق کو "گل" کہتے ہی ہیں، اس پر بڑھا کر کہا کہ اگر تم ایسے پھول بھی ہوئے جو چمن میں پلا بڑھا ہو، یعنی خودرو جنگلی نہ ہو اور تمھیں دشت و صحرا سے کوئی بھی مناسبت نہ ہو، تو بھی تمھیں عشق کا پیشہ صحرا کی خاک چھنوا کر چھوڑے گا۔ حافظ نے عشق کو طنزیہ لہجے میں "فن شریف" کہا ہے:

عشق می ورزم و امید کہ ایں فن شریف چوں ہنر ہاے دگر موجب حرماں نشود

(میں عشق (کا پیشہ) اختیار کرتا ہوں اور امید کرتا ہوں کہ دوسرے ہنروں کی طرح یہ فن شریف بھی موجب حرماں نہ ہو۔)

میر نے اپنے موقعے سے مناسبت رکھتے ہوئے عشق کو صرف "پیشہ" کہا ہے، کہ جس طرح پیشہ انسان کی عادت و فطرت بن جاتا ہے اور چھڑائے نہیں چھوٹتا، وہی حال عشق کا ہے۔ یعنی ایک وقت وہ آئے گا جب عشق کی سرمستی اور

رومانیت بھی شاید نہ ہو، لیکن عشق پھر بھی ساتھ رہے گا اور تمھیں دشت و صحرا چھواتا رہے گا۔ ظاہر ہے کہ یہ دشت و صحرا داخلی بھی ہو سکتے ہیں اور خارجی بھی۔

''ہزار'' بہ معنی ''بلبل'' بھی ہے، اور ایک طرح کے گیندے کے پھول کو بھی ''گل ہزارہ'' کہتے ہیں۔ دونوں صورتوں میں یہ لفظ ''گل''، ''چمن'' اور ''صحرا'' کے ضلع کا لفظ ہے۔

''جوں گل'' کا ربط ''بے وفا'' سے بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی اے تو جو گل کی طرح بے وفا ہے۔ پھول چوں کہ بلبل کی طرف ملتفت نہیں، اس لیے اسے بے وفا کہتے ہیں۔ دوسرے مصرعے کے لہجے میں ایک طرح کا چیلنج بھی ہے، کہ تم ہزار چمن پرور ہو گے (یعنی بہت زیادہ چمن پرور ہو گے) یا تم ہزار چمن میں پرورش پاؤ، لیکن عشق تمھیں صحرا کی خاک چھوا کر چھوڑے گا۔ کوئی ایسا تہ دار اور مکمل شعر کہے پھر خدائے سخن ہونے کا دعوا کرے۔

۳۳۳/۳ اس شعر میں مناسبتوں اور رعایتوں کا ایسا بازار گرم ہے کہ باید و شاید۔ ''علاقہ'' بہ معنی ''تعلق'' ہے، لیکن ''علاقہ لکھوانا'' بہ معنی ''زمین یا حکومت وغیرہ کسی کے نام لکھوانا'' بھی ہے، لہٰذا ''علاقہ'' کی مناسبت سے ''لکھوانا'' پھر ''لکھوانا'' اور ''علاقہ'' دونوں کی مناسبت سے ''دفتر'' (کیوں کہ جب علاقہ ہو گا تو اُس کے کاغذات، دستاویزات، آمد و خرچ کے حسابات کا دفتر بھی ہو گا۔) ''تیرے ہاتھ سے لکھوائے گا'' یعنی تجھ کو مجبور کر دے گا کہ تو خود لکھے، لکھتا جائے۔ ''تجرد'' کے معنی ''تنہائی'' اور ''جریدہ'' کے معنی پھر ''دفتر'' یا کوئی رسالہ یا اخبار۔ لیکن ''تجرد'' کے معنی ''غیر شادی شدہ ہونا'' بھی ہیں۔ لہٰذا تنہائی دو طرح کی ہے۔ اور تنہائی کے دفتروں میں بھی تو ''فرد'' (بہ معنی ''واحد''، ''اکیلا'' اور ''بے مثال'' (unique) ہو گا۔ لیکن ''دفتر'' بہ معنی ''فہرست'' بھی ہے، اور اکیلے شعر کو بھی ''فرد'' کہتے ہیں، اور کاغذ کے تختے کو بھی ''فرد'' کہتے ہیں، اور پھر ''شخص'' کے معنی میں بھی ''فرد'' ہے۔ (مثلاً اس مکان میں چار فرد رہتے ہیں۔) پھر ''لکھوانا''، ''دفتر''، ''جریدہ''، اور خود ''فرد'' کی مناسبت سے ''قلم''، ''تجرد'' اور ''قلم'' میں بھی مناسبت ہے، کیوں کہ قلم الف کی طرح سیدھا ہوتا ہے، اور الف علامت ہے ''ایک'' کی جو اکیلا ہوتا ہے، (اسی لیے الف، احدیت کی بھی علامت ہے۔) ''قلم سا'' کو فارسی فرض کریں تو معنی نکلتے ہیں ''قلم گھسنے والا''۔ یعنی تنہائی کے دفتروں میں تو اکیلا قلم گھسنے والا ہو گا۔ غرض ایک نگار خانہ ہے جس میں عقل حیران ہے۔

قلم کو تنہا کہنا میر کی اختراع ہے، کیوں کہ ''بہار عجم'' میں اس کا ذکر نہیں۔ قلم کو تنہا کیوں کہا، یہ اُوپر واضح کر چکا ہوں۔ پھر ایک بات یہ بھی ہے کہ قلم آگے بڑھتا جاتا ہے اور اس کے لکھے ہوئے حرف پیچھے چھوٹتے جاتے ہیں۔ یہ بھی دلیل ہے اس کی تنہائی کی۔ دیوانِ سوم میں میر نے خود کہا ہے:

انس گر ان نو خطان شہر سے منظور ہے اپنی پرچھائیں سے بھی جوں خامہ تم وحشت کرو

دیوانِ سوم کا شعر بہت اچھا نہیں ہے۔ قلم کی تشبیہ ''نو خطاں'' کی مناسبت سے لائے ہیں، بس۔ لیکن زیرِ بحث شعر پر تو شیکسپیئر بھی وجد کرتا۔

(۳۳۴)

(۹۱۹)

چھاتی قفس میں داغ سے ہو کیوں نہ رشک باغ　　جوش بہار تھا کہ ہم آئے اسیر ہو

۳۳۴/۱ مضمون بھی نرالا ہے اور معنی کی تہیں بھی ہیں۔ اسیری کے باعث دل پر یا سینے پر داغ ہے۔ (یعنی غم کے داغ ہیں۔ ''داغ'' بہ معنی ''غم'' ہے، جس کو لغوی معنی میں بھی استعمال کر لیا ہے۔) لیکن یہ داغ عام سے زیادہ روشن اور آتشیں ہیں۔ کیوں کہ گرفتاری ایسے وقت ہوئی جب جوش بہار تھا۔ لہٰذا ایک طرف تو روشن داغوں کے ذریعہ غم کی شدت ظاہر کر دی، اور دوسری طرف اس غم میں بھی ایک سامان افتخار پیدا کر لیا کہ داغ اس قدر سرخ اور روشن ہیں جیسے چمن میں سرخ گلاب کا پھول ہوتا ہے۔ بل کہ یوں کہیں کہ داغ اس قدر حسین ہیں کہ سینہ رشک باغ ہو گیا ہے۔

جوشِ بہار میں اسیر ہونے کے دو معنی ہیں۔ ایک تو سامنے کے معنی ہیں کہ ہم اُس وقت اسیر ہوئے جب بہار اپنے پورے شباب پر تھی۔ دوسرے اور لطیف تر معنی یہ ہیں کہ بہار کی آمد کے باعث ہم اس قدر جوش میں تھے کہ اپنی حفاظت کا دھیان نہ رہا اور اسیر ہو گئے۔ گویا جوشِ بہار میں وہ جوش جو ہمیں تھا، ہماری گرفتاری کا باعث بن گیا۔

''جوشِ بہار تھا'' کے بعد ''کہ'' کہنے میں اچانک پن اور ڈرامائیت ہے۔ پھر ''کہ'' میں جو ابہام ہے اس کے باعث دو معنی ممکن ہوئے ہیں جو اوپر مذکور کیے گئے۔ ''ہم آئے اسیر ہو'' میں افسانویت اور ایک طرح کی بے چارگی ہے، لیکن شکست خوردگی اور یاس نہیں۔ محزونی میں طنطنہ دیکھنا ہو تو کوئی میر کو پڑھے۔

(۳۳۵)

(۹۲۰)

ٹک لطف سے ملا کرو گو پھر کبھو کبھو ہو　　سو تب تلک کہ مجھ کو ہجراں سے تیرے خو ہو　　پھر=بعد ازیں

کیا کیا جوان ہم نے دنیا سے جاتے دیکھے　　اے عشق بے محابا دنیا ہو اور تو ہو

۹۳۰ مت التیام چاہے پھر دل شکستگاں سے　　ممکن نہیں کہ شیشہ ٹوٹا ہوا رفو ہو　　التیام=جڑنا　چاہے=چاہ (امید کر)

۳۳۵/۱ ہجر کی عادت پڑ جانے کا مضمون نرالا ہے۔ اس سے ملتے جلتے مضمون، اور اتنے ہی نادر شعر کے لیے ملاحظہ ہو ۲۵۲/۱۔ یہاں بعض باتیں محض اشاروں میں کہی ہیں۔ (۱) معشوق ملتا تو اب بھی ہے، لیکن لطف کے ساتھ نہیں، بل کہ سرد مہری یا عتاب کے ساتھ۔ (۲) لطف سے ملنے کی التجا صرف اس وقت تک ہے جب تک ہجر کی عادت نہ پڑ جائے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جب لطف سے ملتا رہے گا تو ہجر کے زمانے کسی نہ کسی طرح اس اُمید میں برداشت ہو جائیں گے کہ جب ملاقات ہو گی تو لطف و کرم کے ساتھ ہو گی۔ اس طرح آہستہ آہستہ ہجر کی عادت پڑ جائے گی۔ (۳) ''سو تب تلک'' میں یہ اشارہ بھی ہے کہ جب ہجر کی عادت پڑ جائے گی تو معشوق سے ملنے کی ضرورت یا مجبوری بھی نہ رہے گی۔ لہٰذا اس میں مکر شاعرانہ ہے کہ چند دنوں بعد تمھیں ہماری صحبت اور ملاقات برداشت نہ کرنا پڑے گی۔ اس وقت ذرا لطف سے کام لو گے تو آہستہ آہستہ ہمیں ہجر کی عادت پڑ جائے گی۔ روز روز ملنا اور لطف کرنا بھی ضروری نہیں، بس کبھی کبھی کا ملنا، مگر لطف سے ملنا،

کافی ہے۔ (۴) ''گو''، ''تک''، ''پھر''، ''سو'' چھوٹے چھوٹے الفاظ میں اس قدر معنویت ہے کہ شعر کے مضمون کا بڑا حصہ ان ہی الفاظ کا مرہونِ منت ہے۔

ہجر کو برداشت کر لینے کے مضمون پر شکیبی صفاہانی نے عمدہ شعر کہا ہے :

ایام ہجر را گذرا ندیم و زندہ ایم ما را از سخت جانی خود ایں گماں نہ بود

(ہم نے ایام ہجر کو گذار لیا اور پھر بھی ہم زندہ ہیں۔ ہمیں اپنی سخت جانی سے اس قدر گمان نہ تھا۔)

نعمت خان عالی کا ایک شعر اپنی شدت تاثر، اور مضمون کی ندرت کے باعث میر کے زیرِ بحث شعر سے آگے ہے۔ لیکن میر کے یہاں ہجر کی عادت پڑ جانے کا مضمون، اور اس مضمون کا دل کش استعمال نعمت خان عالی کے شعر کے سامنے بھی میر کی وقعت کو قائم رکھتا ہے۔ عالی :

درد آنست کہ صیاد مرا چندانے در قفس داشت کہ راہ چمن از یادم رفت

(افسوس کہ صیاد نے مجھے قفس میں اتنی دیر تک رکھا کہ چمن کا راستہ میرے حافظے سے محو ہو گیا۔)

ہجراں (قید) میں مجبور کی نفسیات بدل جاتی ہے، یہ مضمون دل ہلا دینے والا اور نفسیاتی سچائی سے بھرپور ہے، لیکن میر کے زیرِ بحث شعر میں معاملے کا رنگ بھی اپنی طرح کا زبردست ہے۔ اسی طرح، صبر کا مضمون بھی میر نے ایسا کہا ہے کہ اچھے اچھے اس طرح سوچ بھی نہیں سکتے، اتنا صاف شعر نکالنا تو بعد کی بات ہے :

اتنی گذری جو ترے ہجر میں سو اس کے سبب صبر مرحوم عجب مونس تنہائی تھا (دیوانِ اول)

$\frac{۳۳۵}{۲}$ ''دنیا ہو اور تو (وہ / آپ) ہو'' بہ ظاہر دعائیہ روزمرہ ہے، لیکن اس کے معنی میں اختلاف ہے۔ لالتا پرشاد شفق لکھنوی نے ''فرہنگِ شفق'' میں معنی لکھے ہیں ''دنیا کا ماحصل خاص تمھاری ذات سے ہے'' اور غالب کا شعر نقل کیا ہے :

غالب بھی گر نہ ہو تو کچھ ایسا ضرر نہیں دنیا ہو یارب اور مرا بادشاہ ہو

''نور اللغات'' میں معنی درج ہیں ''جب تک دنیا رہے، تم رہو'' اور غالب کے مندرجہ بالا شعر کے علاوہ انشا کا شعر لکھا ہے :

اس گل کی ترے پاس اگر بوے قبا ہو دنیا ہو غرض اور تو اے بادِ صبا ہو

''آصفیہ'' میں وہی معنی ہیں جو ''نور'' میں ہیں۔ اور غالب کا وہی شعر لکھا ہے جو اوپر نقل ہوا۔ دونوں ہی معنی برمحل معلوم ہوتے ہیں، لیکن مشکل یہ ہے کہ دونوں میں خاصا اختلاف ہے۔ روزمرہ میں ہمیشہ، اور محاورے میں اکثر، ایک ہی معنی ہوتے ہیں۔ لہٰذا یہاں بھی دو میں سے ایک معنی کو اختیار کرنا ہوگا۔ تینوں شعروں کو سامنے رکھتے ہوئے لالتا پرشاد شفق کے بیان کردہ معنی بہتر معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن یہ بھی ہے کہ میر نے یہ فقرہ بہ ظاہر لغوی معنی میں بھی برتا ہے۔ ملاحظہ ہو

$\frac{۱۵۵}{۲}$ اب میر کے مضمون پر غور کریں۔ حُسن کو محابہ نہیں ہے اور عشق کو صرفہ نہیں، اس مضمون کو میر نے $\frac{۳۳}{۲}$ پر بیان کیا ہے۔ یہاں عشق کو تمام عالم میں موثر اُصول تخریب بتا کر کہا ہے کہ وہ بے محابا اور بے جھجک ہے۔ بلاغت کی شان یہ ہے کہ یہ بات واضح نہیں کی کہ مصرع اولیٰ میں جو صورت حال بیان کی ہے کہ ایک سے ایک جوان دنیا سے چلا جا رہا ہے،

وہ عشق کی آوردہ ہے، اُسلوب ایسا ہے کہ بات خود بہ خود واضح ہو گئی ہے۔ کوئی بات کہی نہ جائے لیکن پھر بھی اُس کا قرینہ ایسا ہو کہ وہ بالکل واضح ہو، کمال بلاغت ہے۔

مصرع ثانی میں ''دنیا ہو اور تو ہو'' کے وہ معنی تو ہیں ہی جو شروع میں بیان ہوئے، لیکن لغوی معنی بھی درست ہیں کہ جب سب جوان ہی اُٹھ جائیں گے تو پھر دنیا میں عشق رہے گا اور سنسان بستیاں ہوں گی۔ اس مفہوم میں یہ فقرہ دعا سے زیادہ بد دعا ہے اور ایک طرح کے رنج و غصے کا اظہار کرتا ہے۔ دعا کو طنزیہ مفہوم دے کر اسے معکوس کرنے کی وجہ سے معنی کی نئی جہت پیدا ہو گئی۔ پھر یہ پہلو ظاہر ہوا کہ عشق موثر اصول تو ہے، لیکن تخریبی ہے، اور یہ ہارڈی (Thomas Hardy) کی ارادہ محیط الکائنات (Immanent Will) کی طرح بے روک ٹوک اور بے شعور ہے۔ اگر چہ عشق کو شعور ہوتا تو وہ اس طرح بے جھجک بے روک ٹوک دنیا کو خالی نہ کرتا چلتا۔ اس کے بے شعور ہونے کی دلیل صرف یہ نہیں کہ وہ بے محابا (بے جھجک) ہے، بل کہ یہ بھی کہ اگر اس کی یہی ادا رہی تو دنیا جوانوں سے خالی ہو جائے گی اور پھر عشق کو اپنا کام کرنے کے لیے وہ لوگ کہاں ملیں گے جن پر وہ اپنی Will کو غالب کر سکے؟ جب دنیا خالی ہو جائے گی تو عشق بے مصرف ہو جائے گا۔ لہٰذا اس کا بے محابا جا ہی پھیلاتا خود ہزیمتی (self-defeating) ہے۔

مصرع اولی بہت پُر زور ہے۔ اس زور کی خاص وجہ یہ ہے کہ متکلم اس وقوعے کا عینی شاہد ہے جس کا بیان مصرعے میں ہے۔ مثلاً اگر مصرع یوں ہوتا:

(۱) کیا کیا جوان یارو دنیا سے چل بسے ہیں

(۲) کیا کیا جوان آخر دنیا سے چل بسے ہیں

(۳) یاں سے گذر گئے ہیں کیا کیا جوان دیکھو

وغیرہ، تو وہ بات نہ ہوتی۔ مضمون وہی ہے، پہلے دونوں مصرعوں میں کلیدی الفاظ سب وہی ہیں (کیا کیا، جوان، دنیا) لیکن پھر بھی وہ زور نہیں۔ اصل مصرعے میں خود متکلم اس صورت حال کا حصہ نہیں ہے جو اس میں بیان ہوئی ہے، لیکن یہ بھی مصرعے کی خوبی ہے، کیوں کہ متکلم عینی مگر بے غرض شاہد کے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ ایک منظر ہے جو اس کے سامنے سے گذر رہا ہے اور گذرتا رہا ہے۔ متکلم پورے درد اور جوش و کرب (passion) کے ساتھ ہمیں اس صورت حال سے مطلع کرتا ہے۔

پہلے مصرع میں ''کیا کیا جوان'' انشائیہ اُسلوب ہے اور امکانات سے پُر ہے۔ دوسرے مصرعے میں دو فقرے ہیں اور دونوں انشائیہ ہیں۔ عشق کو مخاطب کرنا خود ہی عمدہ بات ہے، پھر اس کو ''بے محابا'' کہنا اور تحسین ردعا میں ایسا فقرہ کہنا جس میں کئی جذباتی کیفیات موجود ہیں، کمال سخن گوئی ہے۔ غضب کا شور انگیز شعر کہا ہے۔

۳۳۵/۳ دوسرے مصرعے میں بہ ظاہر کوئی بات نہیں، بل کہ فضول سی بات ہے، کیوں کہ یہ تو سب ہی کو معلوم ہے کہ ٹوٹا ہوا شیشہ رفو نہیں ہو سکتا۔ لیکن نکتہ یہ ہے کہ اس کا مخاطب معشوق ہے۔ نوعمری یا غرور اور نخوت کے باعث معشوق کو دنیا کا کوئی تجربہ نہیں۔ وہ سمجھتا ہے کہ جس طرح سے مختلف قسم کے چاک رفو ہو جاتے ہیں، اُسی طرح دل بھی رفو ہو جاتا ہوگا۔ متکلم اس

کو متنبہ کرتا ہے کہ دل تو شیشہ ہے، اور شیشے کا رفو ممکن نہیں۔ پہلے مصرعے میں بھی ایک پیچ ہے۔ بہ ظاہر یہ کہا گیا ہے کہ ٹوٹے ہوے دل جڑ نہیں سکتے۔ لیکن دراصل کہا یہ گیا ہے کہ جن لوگوں کے دل ٹوٹ گئے وہ تم (معشوق) سے پھر نہ جڑیں گے۔ یعنی دل شکستہ لوگ ہمت ہار کر تم کو چھوڑ دیں گے، اور اگر ایک بار وہ تم سے چھوٹ گئے تو ہمیشہ کے لیے چھوٹ گئے۔ ''دل شکستگاں'' کے معنی ہیں ''وہ لوگ جن کے دل ٹوٹے ہوے ہیں'' لیکن ایک لمحے کے لیے دھوکا ہوتا ہے کہ اس کے معنی ''ٹوٹے ہوے دل'' ہیں۔ دوسرے مصرعے میں جو بات کہی ہے، اس سے اس دھوکے کو تقویت ملتی ہے، چالاکی والا شعر کہا ہے۔

(۳۳۶)

(۹۲۱)

رکھیے گردن کو تری تیغ ستم پر ہو سو ہو ۔ جی میں ہم نے یہ کیا ہے اب مقرر ہو سو ہو

صاحبی کیسی جو تم کو بھی کوئی تم سا ملا ۔ پھر تو خواری بے وقاری بندہ پرور ہو سو ہو

کب تلک فریاد کرتے یوں پھریں اب قصد ہے ۔ داد لیجے اپنی اس ظالم سے اڑ کر ہو سو ہو

بال تیرے سر کے آگے تو جیوں کے ہیں وبال ۔ سر منڈا کر ہم بھی ہوتے ہیں قلندر ہو سو ہو

صاحبی = نازک دماغی، کج بحثی
اڑ کر = ضد کر کے
آگے = پہلے
جیوں = جی کی جمع

۳۳۶/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن گردن کو خود ہی تلوار پر رکھنے کا پیکر اچھا ہے۔ علامہ شبلی نے ایرانی امیر نصرت الدین کا واقعہ نقل کیا ہے کہ بادشاہ نے اس سے ناراض ہو کر حکم دیا کہ اُس کا سر کاٹ لائیں۔ نصرت الدین کو جب یہ فرمان پہنچا تو اُس نے حسب ذیل شعر لکھ بھیجا اور پیچھے پیچھے خود بھی آیا:

• سر خواستہ ای بدست کس نتواں داد ۔ می آیم و بر گردن خود می آرم

(تو نے میرا سر مانگا ہے، مَیں اسے کسی اور کے ہاتھ نہیں بھیج سکتا۔ خود آتا ہوں۔ اور اپنی گردن پر رکھے لاتا ہوں۔)

بادشاہ نے اس طباعی پر خوش ہو کر نصرت الدین کی جان بخش دی۔ میر کے شعر میں ہلکی سہی، لیکن اسی قسم کی طباعی ہے۔ دونوں مصرعوں میں ردیف بھی لطف دے رہی ہے۔ ''ہو سو ہو'' بہ معنی ''اب جو بھی ہو''، ''جو ہوتا ہے وہ ہو۔'' پوری غزل میں ردیف بڑی خوبی سے آئی ہے۔ عجب بات یہ ہے کہ ''پلیٹس''، ''فیلن''، ''آصفیہ''، ''نور'' اور جناب برکاتی کی ''فرہنگ میر'' سب ہی اس روزمرے سے خالی ہیں۔ اثر صاحب کی بھی نگاہ سے یہ بچ نکلا ہے۔

۳۳۶/۲ ''صاحبی'' میر کا خاص لفظ ہے۔ مضمون بھی جس بے تکلف، ظریفانہ اور تھوڑے بہت لفنگے پن کے لہجے میں بیان ہوا ہے، اور لفظ ''بندہ پرور'' کا طنز، یہ سب میر کے خاص انداز ہیں۔ نوجوان غالب نے بھی اس مضمون کو لیا (اور اغلب ہے کہ میر کے یہاں سے لیا) لیکن اس کو اپنا رنگ دیا۔ ان کے یہاں میر کی سی بے تکلفی اور چونچال پن نہیں:

دل لگا کر لگ گیا ان کو بھی تنہا بیٹھنا ۔ بارے اپنی بے کسی کی ہم نے پائی دادیاں

اس شعر کا معشوق شباب سوگوار کی تصویر ہے اور متکلم کا لہجہ ہلکی سی طمانیت اور درد آمیز وقار کا حامل ہے۔ یہاں میر کا سا بغلیں بجانے کا انداز نہیں۔ ایسا شعر نوجوانوں سے ہوتا ہے۔ اور میر جیسا شعر گرگ جہاں دیدہ قسم کے ہی لوگ کہہ سکتے ہیں۔ غالب میں حسِ مزاح یوں تو بہت تھی، لیکن شعر میں وہ خود کو ذرا لیے دیے رہتے ہیں۔ میر کے شعر سے وہ واقف ضرور رہے ہوں گے، لیکن وہ میر کی نقل نہیں کرتے۔ "بندہ پرور" کا لفظ بھی انھوں نے اُسی زمانے کی ایک غزل میں لکھا ہے جس زمانے کا شعر میں نے اوپر نقل کیا:

بے نیازی حد سے گذری بندہ پرور کب تلک ہم کہیں گے حالِ دل اور آپ فرماویں گے کیا

یہاں خوش طبعی ہے، اور معشوق کو "بندہ پرور" کہنا بھی اس سیاق و سباق میں عمدہ ہے۔ لیکن میر کا "بندہ پرور" تو مدافعانہ انداز (defensive) پر ہے۔ اور ان کا متکلم زبان دراز اور دبنگ ہے۔

میر کے شعر میں معنی کے پہلو ایک سے زائد ہیں۔ اول یہ کہ "صاجی کیسی" کے معنی حسب ذیل ہیں: (۱) ہم سے یہ صاجی کیسی؟ (۲) صاجی کا کیا ذکر ہے؟ (۳) اس وقت بھلا صاجی کیا رہے گی جب...... دوم یہ کہ "تم کو بھی کوئی تم سا ملا" کے دو معنی ہیں: (۱) تم جیسا خوب صورت۔ (۲) تم جیسا سنگ دل۔ تیسری بات یہ کہ لفظ "بندہ پرور" یہاں غالب کے شعر سے زیادہ کارآمد ہے، کیوں کہ جس شخص کو "بندہ پرور" کہا جا رہا ہے اس کی ذلت اور رسوائی کی پیشین گوئی کی جا رہی ہے۔ غالب کے یہاں خفیف سا طنز اور ہلکی سی جھلاہٹ ہے۔ میر کے شعر میں یہ لفظ خنجر کی طرح دھاردار ہے۔ خوب شعر کہا:

$\frac{۳۳۶}{۳}$ نوجوان غالب نے یہ مضمون بھی اختیار کیا:

عجز و نیاز سے تو نہ آیا وہ راہ پر دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچیے

اب میر کا ایک اور شعر دیکھیے: دیوان چہارم میں ہے:

ٹیڑھی چال سے اس کی خائف چپکے کھڑے کیا پھرتے ہو سیدھی سیدھی دو چار اس کو جرأت کر کے سنا بیٹھو

دونوں کے مزاج کا فرق بالکل عیاں ہو جاتا ہے۔ میر کے یہاں حسب معمول ڈھٹائی اور بے تکلفی ہے۔ غالب کے یہاں شوخی اور نوجوانی ہے۔ غالب کے شعر میں معشوق کو راہ پر لانے کی بات ہے۔ میر کے شعر زیر بحث میں اپنی داد لینے کا ارادہ ہے، اور دیوان چہارم والے شعر میں تو صرف جوابی کارروائی ہے، مدعا برآری کی توقع یا اُمید نہیں۔ "ہو سو ہو" سے معنوی لطف یہ پیدا ہو گیا ہے کہ اگر توقع ہے تو کسی حادثے کی ہی ہے، کہ معشوق شاید ناراض ہو کر گردن ہی مار دے، یا قطع تعلق کر لے۔ پہلے مصرعے میں اس بات کا کنایہ ہے کہ اب تک معشوق کے سامنے اپنا معاملہ پیش نہیں کیا ہے، گلیوں بازاروں ہی میں فریاد کرتے رہے ہیں۔ یا اپنا قضیہ دوسروں کے پاس مثلاً حاکم شہر کے پاس، یا عدالت میں لے گئے ہیں۔ بالمشافہ معشوق سے بات نہیں ہوئی ہے۔ مصرع ثانی میں "اڑ کر" بھی خوب ہے۔ عربی + فارسی "حریفانہ" کی جگہ دیسی محاورے نے بے تکلفی میں اضافہ کیا ہے، اور معنی بھی دو ہیں۔ (۱) داد لینے کے لیے اڑ جائیں گے۔ (۲) اس ظالم کے سامنے اڑ جائیں گے، یعنی ہٹیں گے نہیں۔ ملاحظہ ہو $\frac{۱۷۰}{۱}$۔

۳۳۶/۳ یہ مضمون بھی دل چسپ ہے کہ معشوق کی زلفوں کی طوالت یا گھنیرا پن پہلے ہی سے (یعنی اپنی فطرت کے اعتبار سے) وبال (جان کا وبال، دل کا وبال) ہے تو اس کے جواب میں، یا اس کی وجہ سے، ہم اپنے ہی بال منڈوا ڈالیں۔ قلندر لوگ تو چار ابرو کا صفایا اس لیے کرتے تھے کہ یہ ترک کی علامت تھی، یہاں قوی تعلق کے باعث قلندری اختیار کی جارہی ہے۔ ''ہو سو ہو'' یہاں بھی بہت برجستہ ہے۔ کہا تو یہ ہے کہ جو ہونا ہے وہ ہو، اور اصل معاملہ یہ ہے کہ جو ہونا تھا وہ ہو ہی چکا، یعنی ہم قلندر ہو کر ترک دنیا کا فیصلہ کر چکے ہیں۔ یعنی معشوق کے بال ہمارے (اور دوسروں کے) جی کا جنجال تھے، اس لیے ہم اُن سے ہی کیا، ہر چیز سے قطع تعلق کیے لیتے ہیں۔ سچ پوچھیے تو اس کے بعد ہونے کو باقی ہی کیا رہا؟

''بال'' اور ''وبال'' کی تجنیس خوب ہے۔ اگر ''آگے'' کو ''سامنے'' کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ تیرے سر (زلفوں، گیسوؤں) کے سامنے ہمارے بال تو جی کا وبال ہیں یعنی ہم تیری زلفوں کے باعث اپنے بال نوچتے پھرتے ہیں۔ (وحشت میں اپنے بال نوچنا عام بات ہے۔)

(۳۳۷) (۹۲۲)

۹۳۵ کھینچا ہے آدمی نے بہت دور آپ کو اس پردے میں خیال تو کر ٹک خدا نہ ہو آپ کو=خود کو

۳۳۷/۱ انسان کی رفعت مرتبہ کے مضمون پر اس سے بہتر شعر ممکن نہیں۔ پھر ابہام کے پہلو الگ ہیں، کہ یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ انسان اپنے کو بہت دُور کہاں اور کس میدان میں لے گیا ہے۔ شیکسپیر نے ہیملٹ (Hamlet) کی زبان سے انسان کو How noble in reason (ترجمہ: دانش میں محترم و بے لوث) اور In apprehension how like a god (ترجمہ: فہم میں دیوتاؤں سے کس قدر مماثل!) ضرور کہلایا تھا اور انسان کی بہت سی صفات بیان کی تھیں۔ یہاں کمال یہ ہے کہ صفت ایک نہیں بیان کی، سب کچھ قاری یا سامع پر چھوڑ دیا۔ پھر دوسرے مصرعے میں انتہائی ڈرامائی انداز میں انسان کے مرتبے کا منتہا بھی بیان کر دیا۔ انسان کو خدا کا پردہ کہا تو خدا کی الوہیت میں کوئی فرق بھی نہ آنے دیا اور انسان کے علوے مراتب کو اللہ کا مرہونِ منت بھی قرار دے دیا۔ پھر ''خیال تو کر'' کا جواز لفظ ''پردے'' سے پیدا کیا، کہ اگر انسان پردہ نہ ہوتا تو حقیقت سامنے ہوتی، پھر خیال کرنے کی ضرورت نہ تھی۔ خیال کرنا اسی لیے ضروری ہے کہ اسرار کا پتہ چل سکے۔

دیوانِ اول میں اس سے ملتا جلتا مضمون پہلی ہی غزل میں میر نے یوں لکھا ہے:

پہنچا جو آپ کو تو مَیں پہنچا خدا کے تئیں معلوم اب ہوا کہ بہت مَیں بھی دُور تھا

شعر زیر بحث میں مضمون زیادہ جرأت طلب تھا۔ ہاں اسے نعت کا شعر بھی کہہ سکتے ہیں، ایسی صورت میں بھی جرأت درکار تھی کہ رسول اللہ خاتم النبیین حضرت محمد صلی اللہ علیہ وآلہٖ وسلم کی شانِ عبودیت کو نقصان بھی نہ پہنچے اور آپ خاتم النبیین حضرت محمد صلی اللہ علیہ وآلہٖ وسلم کے مرتبے کا اعتراف بھی ہو سکے۔ اغلب ہے کہ شاہ عبدالعلیم آسی کا لاجواب نعتیہ مطلع میر کا شعر سامنے رکھ کر کہا گیا ہو:

وہی جو مستوی عرش ہے خدا ہو کر　　اُتر پڑا ہے مدینے میں مصطفیٰؐ ہو کر

شاہد علی سبز پوش کا بیان ہے کہ شاہ آسی صاحب نے اُن سے اس شعر کی شرح یوں بیان کی تھی کہ "جہلا اس شعر پر اعتراض کریں گے۔ مگر ان کے اعتراض کا جواب مصرع اولیٰ میں موجود ہے۔ یعنی وہ اب بھی مستوی علی العرش ہے......اگر مصرع اولیٰ میں "وہی جو مستوی عرش تھا خدا ہو کر" ہوتا تو البتہ ان کا اعتراض خدا کے مجسم ہونے کا صحیح ہوتا، وہ تو اب بھی مستوی علی العرش ہے۔ مدینے میں اس کا اُترنا باعتبار نزول صفات کے ہے جیسے آفتاب آئینے میں اُترتا ہے۔ الآن کما کان"۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شعر میں حضرت شاہ صاحب کا استدلال قوی ہے۔ لیکن میرؔ نے شاعرانہ استدلال پیدا کیا ہے کہ انسان کو پردہ کہا۔ اور پھر ایک خفیف سا شک بھی رکھ دیا۔ شاہ آسی صاحب کا شعر ناسخ کے رنگ کا ہے تو میرؔ کا شعر خاص میرؔ کے انداز کا ہے کہ گہری بات کہی، لیکن معلوم ہوتا ہے روا روی میں کہہ دی۔

شاہد علی سبز پوش کا بیان ہے کہ حضرت شاہ آسی کو اپنے ایک دوست حاذق موہانی کا یہ شعر بہت پسند تھا :

جمال شاہد خلوت گہ غیب　　چو برزد پردہ سرزد روے احمدؐ

(خلوت گہ غیب میں رہنے والے معشوق کے حُسن نے جب پردہ اُٹھایا تو احمد خاتم المرسلین حضرت محمد صلی اللہ علیہ وآلہٖ وسلم کی صورت ظاہر ہوئی۔)

اس شعر پر بھی میرؔ کا ہلکا سا پرتو ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ دونوں کے یہاں "پردہ" کلیدی اہمیت رکھتا ہے۔

(۳۳۸)　　(۹۲۳)

خدا کرے کہ بتوں سے نہ آشنائی ہو　　کہ پھر موئے ہی بنے ہے اگر جدائی ہو

بدن نما ہے ہر آئینہ لوح تربت کا　　نظر جسے ہو اسے خاک خود نمائی ہو

ہماری چاہ نہ یوسفؑ ہی پر ہے کچھ موقوف　　نہیں ہے وہ تو کوئی اور اس کا بھائی ہو

گلی میں اس کی رہا جا کے جو کوئی سو رہا　　وہی تو جاوے ہے واں جس کسو کی آئی ہو

۳۳۸/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ ان ہی قافیوں اور اسی بحر میں غزل نمبر ۹۱ ملاحظہ ہو، جہاں مطلع بھی بہت عمدہ رکھا ہے۔ یہاں بھی بتوں سے آشنائی نہ ہونے کے لیے خدا سے دعا کرنا، اور جدائی کی صورت میں مرے ہی بن پڑنا خالی از لطف نہیں۔ جب مر جائیں گے تو بن پڑنے کو اور رہ ہی کیا جائے گا؟

۳۳۸/۲ لوح تربت اور آئینے میں مشابہت یہ ہے کہ دونوں عام طور پر مستطیل ہوتے ہیں اور دونوں ہی کو خانے یعنی (frame) میں لگاتے ہیں۔ "بہار عجم" میں ہے کہ آئینے کو لوح سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اس طرح آئینے اور لوح میں مناسبت معنوی بھی ہے۔ "آئینہ بدن نما" اُس آئینے کو کہتے ہیں جس میں پوری شبیہ نظر آتی ہے۔ یعنی جسے ہم لوگ "قد آدم آئینہ" کہتے ہیں، اس کا اصطلاحی نام "آئینہ بدن نما" ہے۔

اس پس منظر میں میرؔ کے تخیل نے جو مضمون ترتیب دیا ہے وہ لرزہ خیز اور خوف انگیز ہے۔ انسان کا انجام موت

ہے۔لوح تربت اس موت کی علامت یا انسان کے آخری ٹھکانے کا نشان ہے۔ لہٰذا لوح تربت میں انسان کا انجام نظر آتا ہے۔ ظاہر میں آنکھ تو کچھ نہیں دیکھتی، لیکن جن لوگوں کے پاس دیدۂ بینا ہے وہ قد آدم آئینے کو لوح تربت جانتے ہیں۔ اسے اسباب خود بینی و خود نمائی نہیں سمجھتے، کیوں کہ آئینے میں اُنھیں اپنا انجام دکھائی دیتا ہے۔ ان کے لیے آئینۂ بدن نما ان طلسمی آئینوں کی طرح ہے جن میں صورت کے بجاے صرف ہڈیوں کا ڈھانچا نظر آتا ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ جو شخص آئینے میں منعکس ہے محض عارضی اور مصنوعی ہے، کیوں کہ اصلاً تو انسان محض ڈھانچا ہے اور گوشت پوست رنگ و روغن صرف اُوپری معاملات ہیں۔ وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ یہ صورت ہمیشہ قائم رہنے والی نہیں۔ جو کچھ نظر آ رہا ہے وہ سب گل سڑ جائے گا اور صرف خاک کا ڈھیر باقی بچے گا۔ پھر اس خاک کے ڈھیر کا بھی کتنا ثبات؟ جب نظریں یہ سب دیکھتی ہوں تو پھر آئینے میں خود نمائی کیا ہو؟

آسکر وائلڈ (Oscar Wild) کے ناول (The Picture of Dorian Gray) میں ڈورین گرے خود نہیں بوڑھا ہوتا، لیکن اُس کی تصویر بوڑھی ہوتی جاتی ہے۔ میر کے شعر میں جوان شبیہ بھی ارباب نظر کو بوڑھی نظر آتی ہے۔

''آئینہ'' اور ''لوح'' کی مناسبت کی طرف اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اس کے علاوہ مندرجہ ذیل رعایات بھی پُر لطف ہیں: بدن نما، خود نمائی۔ (آئینہ بدن نما ہے لیکن اس سے خود نمائی نہیں۔) تربت، خاک۔ بدن، خاک۔ نظر، خود نمائی۔ آئینہ، خاک۔ (آئینے کو خاک سے رگڑ کر صاف کرتے ہیں۔)

''لوح'' مونث ہے، لیکن ''آئینہ'' کی مناسبت سے ''تربت کا لوح'' لکھا ہے۔ میر کے زمانے میں یہ غلط نہ تھا۔ ملاحظہ ہو $\frac{9}{4}$۔ میر کے بہت بعد ذوق تک نے اس طرح لکھا ہے:

دریاے غم سے میرے گذرنے کے واسطے   تیغ خمیدہ یار کی لوہے کا پل ہوا

$\frac{۳۳۸}{۴}$ مومن کا نہایت عمدہ شعر ہے:

اب اور سے لو لگائیں گے ہم   جوں شمع تجھے جلائیں گے ہم

مومن کے مزاج کی نرگسیت یہاں نمایاں ہے، کہ اُنھیں یقین ہے کہ متکلم جب معشوق کو چھوڑ کر کسی اور سے دل لگائے گا تو معشوق آتش حسد میں جل جائے گا۔ ''لو لگانا'' اور ''شمع'' کی رعایت بھی خوب ہے۔ لیکن شعر میں وہ وارفتگی، وہ بے تکلف ہوس ناکی نہیں ہے، جو میر کے شعر میں ہے۔ اس مضمون کو بہت پست کر کے دیوان پنجم میں یوں کہا ہے:

وے نہیں تو انھوں کا بھائی اور   عشق کرنے کی کیا منائی ہے

یہاں صرف ہوس اور ظرافت ہے، جب کہ شعر زیر بحث میں ''یوسف'' کے اعتبار سے ''چاہ'' کا ضلع بہت دل چسپ ہے۔ ''یوسف'' اور ''بھائی'' کی مناسبت ظاہر ہے۔ لیکن اس کا معنوی لطف طنزیہ پہلو میں ہے، کہ یوسف علیہ السلام خود تو بہت حسین تھے اور کردار کے اعتبار سے تو بلند پایہ پیغمبر تھے ہی، ان کے بھائیوں میں معشوق کی کوئی صفت نہ تھی سوائے اس کے کہ وہ سنگ دل اور فریبی تھے۔ لہٰذا یوسف (معشوق) کے بھائی کو معشوق بنانا خود اپنے اُوپر طنز بھی ہے۔

$\frac{۳۳۸}{۴}$ اس مضمون پر اس سے بہتر شعر (کیفیت کے اعتبار سے) $\frac{۳۴}{۵}$ پر گذر چکے ہیں۔ ''آئی'' بہ معنی ''موت'' کا

قافیہ بھی ۹۱/۵ میں بندھ چکا ہے۔ ان باتوں کے باوجود یہ شعر غیر معمولی ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ متکلم کا لہجہ بالکل سپاٹ، بے رنگ اور جذبے سے عاری ہے۔ گویا کوئی شخص قانونی اُصول یا کلیہ بیان کر رہا ہو۔ مصرع ثانی میں ''وہی تو جاوے ہے واں'' کہہ کر اُس لہجے کو اور مستحکم کیا ہے۔ انداز ایسا ہے گویا جو بات کہی جا رہی ہے وہ اظہر من الشمس ہے۔ دوسری بات یہ کہ شعر میں دو کلیے، یا دو اُصول مضمر ہیں۔ (۱) جو معشوق سے دل لگاتا ہے، معشوق اُسے مار کر رہتا ہے۔ (۲) جو شخص ایک بار معشوق کا ہو گیا، پھر وہ اُسی کا ہو کر رہ گیا۔ اسے تا عمر گرفتاری کہیں یا خود سپردگی، لیکن یہ سودا زندگی بھر کا ہے۔

مصرع ثانی میں حسب ذیل معنی ہیں۔ (۱) معشوق کی گلی میں وہی جاتا ہے جس کی موت آئی ہو۔ لہٰذا وہ معشوق سے نہیں، بل کہ موت سے ملنے جاتا ہے۔ (۲) جس کی موت آئی ہو وہی معشوق کی گلی تک پہنچ سکتا ہے۔ (۳) جس کی موت آئی ہوتی ہے وہ معشوق کی گلی میں (مرنے) چلا جاتا ہے۔ مصرع اولیٰ میں بھی ایک مزید معنوی پہلو ''سو رہا'' میں ہے۔ یعنی جو شخص معشوق کی گلی میں گیا وہ وہیں رہا، گویا زندۂ جاوید ہو گیا۔

''وہی تو جاوے'' اور ''آئی'' میں ضلع کا ربط ہے۔ ''رہا'' اور ''جا'' میں بھی ضلع ہے، لیکن اتنا موثر نہیں۔ ''رہا سو رہا'' کا روزمرہ خوب ہے۔

(۳۳۹) (۹۳۰)

۹۳۰ مطرب نے پڑھی تھی غزل اک میر کی شب کو	مجلس میں بہت وجد کی حالت رہی سب کو
پھرتے ہیں چناں چہ لیے خدام سلاتے	درویشوں کے پیراہن صد چاک قصب کو
برسوں تئیں جب ہم نے تردد کیے ہیں تب	پہنچایا ہے آدم تئیں واعظ کے نسب کو
ہوگا کسو دیوار کے سایے میں پڑا میر	کیا ربط محبت سے اس آرام طلب کو

قصب = باریک سوتی کپڑا

۳۳۹/۱ ، ۳۳۹/۲ یہ اشعار باہم مربوط ہیں۔ انھیں قطعہ نہیں کہہ سکتے، کیوں کہ قطعے میں مطلع نہیں ہوتا۔ اصنافِ سخن کی کسی فہرست اور مختلف ہیئتوں کی کسی بحث میں مذکور نہیں کہ اگر غزل کے مطلع کے فوراً بعد والا شعر مطلعے سے مربوط ہو تو اُسے کیا کہا جائے گا؟ ہمارے زمانے میں شعرا مشاعروں میں ایسے کلام کو ''چار مصرعے'' کے نام سے سناتے ہیں۔ (''چار مصرعے پیش کرتا ہوں''، وغیرہ۔) بعض لوگ اسے قطعہ بھی کہہ دیتے ہیں، حالاں کہ ظاہر ہے کہ جس کلام میں مطلع ہو اُسے قطعہ نہیں کہہ سکتے۔ پرانے زمانے میں مطلع سے مربوط ایک شعر کی مثالیں اور بھی ہیں۔ سراج اورنگ آبادی :

اول سے دل مرا جو گرفتار تھا سو ہے	میرے گلے میں عشق کا زنار تھا سو ہے
اے شاہ حسن مجھ کو تمھاری جناب میں	مدت سے بندگی کا جو اقرار تھا سو ہے

جرأت سے ایک مثال ملاحظہ ہو :

چھپ گیا پردے میں وہ صورت جو دکھلا کر ہمیں	بے قراری نے کیا کیا ذبح تڑپا کر ہمیں
ہر کسی کے پاوں پڑ کر اب یہی کہتے ہیں ہم	واں کسی سے اب بلا بھجواؤ تم جا کر ہمیں

مطلع کے بعد والے شعر کو ''حسنِ مطلع'' یا ''زیب مطلع'' کہنے کی ایک وجہ شاید یہ بھی ہو کہ یہ دونوں شعر کبھی کبھی

مربوط بھی ہوتے تھے۔

میر کے زیرِ بحث شعروں میں شعر کو بہ آواز بلند پڑھنے یا سنانے کا جو مضمون ہے اس پر مفصل بحث گذشتہ صفحات میں ملاحظہ کریں۔ معنوی حیثیت سے ان شعروں میں کئی پہلو ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ میر کے شعر مطرب نے پڑھے۔ اس میں دو باتوں کا کنایہ ہے۔ (۱) کلام اتنا مقبول ہے کہ جگہ جگہ پڑھا جاتا ہے۔ (۲) میر خود موجود نہیں ہیں۔ یعنی بے دماغی (یا کسی اور بات، مثلاً جنون، آوارہ گردی، موت، وغیرہ) کے باعث شاعر اب محفلوں میں نہیں جاتا۔ دوسری بات یہ کہ میر نے ''ذکرِ میر'' میں لکھا ہے کہ جب معین الملک رعایت خاں نے میر سے فرمائش کی کہ اپنے کچھ شعر قوال بچے کو سکھا دیجیے کہ وہ انھیں گائے، تو میر کو بہت ناگوار گذرا۔ بہ جبر و اکراہ انھوں نے شعر تو سکھا دیے، لیکن انھیں اس قدر تکدر ہوا کہ انھوں نے معین الملک رعایت خاں کی نوکری چھوڑ دی۔ اس واقعے کے برخلاف ہم یہاں دیکھتے ہیں کہ مطرب کی زبان پر میر کا کلام ہے۔ لیکن ان دونوں میں کوئی تعارض نہیں۔ جیسا کہ میں بار بار کہہ چکا ہوں، غزل کو شاعر کی سوانح عمری نہیں، بل کہ متکلم کا کلام سمجھنا چاہیے۔ یہ ضروری نہیں (بل کہ اکثر حالات میں نامناسب ہے) کہ شاعر اپنی غزل میں وہی کچھ بیان کرے جو اس پر گذری ہے۔ اور یہ تو بالکل غیر ضروری اور کلاسیکی غزل کی شعریات کے برخلاف ہے کہ غزل کو آپ بیتی کے طور پر پڑھا جائے۔ وہ لوگ غلطی پر ہیں جو یہ دعوا کرتے ہیں کہ میر نے آپ بیتی کو جگ بیتی بنا دیا ہے۔ غزل کا سرچشمہ مضمون آفرینی ہے نہ کہ آپ بیتی۔ غزل کے مطالعے میں آپ بیتی کو اسی وقت لانا چاہیے جب اس کے بغیر شعر کی تفہیم ممکن نہ ہو، یا اگر ممکن بھی ہو تو شعر کا کوئی اہم گوشہ نظر انداز ہو جانے کا ڈر ہو۔ تیسری بات یہ کہ میر کو واحد غائب لکھنے سے شعر میں بیانیہ کی خوبی پیدا ہو گئی ہے، کیوں کہ ہم یہ فرض کرتے ہیں کہ میر خود کہیں موجود نہیں ہے۔ اس طرح یہ شعر میر (محمد تقی میر نہیں، بل کہ وہ شاعر جس کا ذکر ہے) کی کہانی اور اس کے افسانے (legend) کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔ پھر اگر واحد متکلم کہتا کہ میری غزل پڑھی گئی اور لوگوں پر وجد طاری ہوا، وغیرہ، تو شعر محض تعلی بن جاتا۔ اب یہ بیان واقعہ بھی ہے، اور کنایتہً تعلی بھی ہے۔

مثال کے طور پر، فرض کریں شعر یوں ہوتا:

(۱) مطرب نے پڑھی تھی غزل اک میری جو شب کو — مجلس میں بہت وجد کی حالت رہی سب کو

(۲) مطرب نے غزل میری پڑھی ایک تھی شب کو — مجلس میں بہت وجد کی حالت رہی سب کو

دونوں صورتوں میں وہ لطف مفقود ہے جو میر کو واحد غائب بیان کرنے سے حاصل ہوا ہے۔ چوتھی بات یہ کہ میر کے افسانے کی تعمیر اور میر کو فکشن کے کردار کے طور پر مجسم کرنے کے لیے یہ اشارہ بھی کارآمد ہے کہ متکلم اس محفل کا عینی شاہد ہے۔ جہاں میر کی غزل پڑھی گئی۔ لیکن عینی شہادت کے علاوہ بھی شہادت ہے جو دوسرے شعر میں مذکور ہے۔

درویشوں کے خدام جامہ ہاے درویشی کو بازار میں سلاتے پھر رہے ہیں۔ یہ بیان کئی طرح کارآمد اور کارگر ہے۔ (۱) اس سے وجد کی حالت کا اشتداد ظاہر ہوتا ہے کہ سب نے اپنے جامے پھاڑ ڈالے۔ (۲) یہ اس کا ثبوت تو ہے ہی کہ مجلس میں سب پر وجد کی حالت طاری ہوئی۔ (۳) درویشوں کی درویشی ثابت ہوتی ہے کہ ان کے پاس اور

جوڑے نہیں ہیں، لہٰذا پرانے ہی جوڑوں کو سلوا کر کام چلائیں گے۔ (۴) ''خدام'' کا لفظ بھی خانقاہی زندگی اور درویشوں کے طرزِ معاشرت کے تاثر کو مستحکم کرتا ہے اور کلام کو مزید واقعیت بخشتا ہے۔ (۵) خدام جامہ ہائے صد چاک کو سلواتے پھرتے رہے ہیں۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ جامے اتنے تارتار ہو گئے ہیں کہ ان کو دوبارہ سینا آسان نہیں۔ (۶) ''قصب'' ململ کی قسم کا سبک اور باریک کپڑا ہوتا ہے جو درویشوں میں بہت مقبول تھا۔ لہٰذا یہ محض برائے قافیہ نہیں ہے، بل کہ معنوی اعتبار سے پوری طرح موثر بھی ہے۔

دونوں اشعار کے اُسلوب پر طنز اور مزاح کی خفیف سی لیکن روشن تہ بہت خوب ہے، لہجہ ایسا ہے گویا متکلم جی ہی جی میں خوش ہو رہا ہو کہ میر کے شعروں نے کیا کمال کر دکھایا اور درویشانِ باتمکین کی کیا خوب گت بنائی۔

وجد کے عالم میں انسان اپنی جگہ سے اُٹھ کر اُچھلنے ناچنے لگتا ہے۔ فارسی میں ''وجد کردن'' کے معنی ہی ہیں جگہ سے اُٹھ کر اِدھر سے اُدھر نقل و حرکت کرنا۔ ''مجلس'' کے اصل معنی ہیں ''بیٹھنے کی جگہ''۔ اس طرح ''مجلس'' اور ''وجد'' میں لطیف رعایت ہے۔ صوفی جب سماع سے متاثر ہو کر وجد میں آتا ہے تو اسے اُردو میں ''حال آنا'' کہتے ہیں۔ اس طرح ''حالت'' کا لفظ بھی بہت مناسب ہے۔ پھر ''وجد'' (اپنی جگہ سے اُٹھ جانا، جگہ پر قائم نہ رہنا) کے اعتبار سے خدام کا پھرنا بھی بہت مناسب ہے خاص کر جب ''چناں چہ'' کہہ کر اس کے لیے پہلے سے تیاری بھی کر دی ہے۔ خوب کہا ہے۔ دیوانِ دوم ہی میں ایک اور شعر اس مضمون کا ہے، مگر وہ بات نہیں :

اس غزل پر شام سے تو صوفیوں کو وجد تھا ۔۔۔ پھر نہیں معلوم کچھ مجلس کی کیا حالت ہوئی

دیوانِ دوم ہی کی ایک اور غزل میں مطلع کے ساتھ ایک شعر اور پھر ایک مطلع کہا ہے۔ مضمون اس حد تک متحد ہے کہ یہاں بھی مطرب کی غزل سرائی کا ذکر ہے :

مطرب سے غزل میر کی کل میں نے پڑھائی ۔۔۔ اللہ رے اثر سب کے تئیں رنگی آئی
اس مطلعِ جاں سوز نے آ اس کے لبوں پر ۔۔۔ کیا کہیے کہ کیا صوفیوں کی چھاتی جلائی
خاطر کے علاقے کے سبب جان کھپائی ۔۔۔ اس دل کے دھڑکنے سے عجب کوفت اُٹھائی

یہاں شعر تو معمولی ہیں لیکن ہیئت کے اعتبار سے یہ صورت بہت دل چسپ ہے کہ مطلع اور اس کے فوراً بعد کا شعر مربوط ہیں اور ان کے بعد پھر ایک مطلع ہے۔ یہ شکل کہیں اور دیکھنے میں نہیں آئی۔

۳۳۹/۳ ''تئیں'' کی تکرار بہت خوب نہیں، لیکن مضمون کی ندرت، لہجے کی شگفتگی اور طنز کی طباعی نے عیب کو بالکل چھپا لیا ہے۔ شیخ کو میر نے کئی جگہ ''خر'' کہا ہے :

شہرہ رکھے ہے تیری خریت جہاں میں شیخ ۔۔۔ مجلس ہو یا کہ دشت اچھل کود ہر جگہ (دیوانِ سوم)
حج سے جو کوئی آدمی ہو تو سارا عالم حج ہی کرے ۔۔۔ مکے سے آئے شیخ جی لیکن وے تو وہی ہیں خر کے خر (دیوانِ پنجم)

لیکن اس شعر کا مضمون نرالا ہے اور اُسلوب میں استعاراتی رنگ اس پر مستزاد۔ یہ بات کہیں نہیں کہی، اشارتاً بھی نہیں کہ شیخ کو خر سمجھتے ہیں۔ دیوانِ سوم والے شعر میں تو دلیل دی تھی، یہاں وہ بھی نہیں، لیکن بات پوری طرح ثابت ہے۔ طنز کی ایک

شکل سبک بیانی (understatement) بھی ہوتی ہے، یہاں اسے ہی برتا گیا ہے۔ عام طور پر طنز کے لیے اشتداد اور مبالغہ اور کثرت بیانی (overstatement) کے وسائل اختیار کیے جاتے ہیں، کیوں کہ طنز اور مزاح کی بنیاد ایک طرح کے بے جوڑ پن یعنی (inconsistency) پر ہوتی ہے۔ اگر اشتداد کے بجاے بات کو ہلکی کر کے طنز حاصل کرنا ہو تو ہلکی بات کو بھاری بات کا کنایہ بنا کر استعمال کرتے ہیں، یہ کام آسان نہیں۔ میر نے یہاں یہ مہم بڑی کامیابی سے طے کی ہے کہ واعظ کا سلسلۂ نسب انسان سے ملایا، لیکن یہ بھی کہا کہ اس کام میں بڑی مشکل ہوئی۔ یعنی واعظ کو اولادِ آدم باور کرنا آسان نہیں، اور شک تو بہ ہر حال رہ ہی گیا کہ وہ اولادِ آدم سے ہے بھی کہ نہیں۔

معنی کا نکتہ یہ ہے کہ شیخ کی آدمیت میں شک ہونے کا مضمون کئی امکانات کا حامل ہے۔ سامنے کا امکان تو یہی ہے کہ شیخ انسان نہیں، خر ہے۔ اب اس میں امکان یہ ہے کہ (۱) بے وقوف ہے۔ (۲) ضدی اور اڑیل ہے۔ (۳) کریہہ الصوت ہے۔ (۴) بے وقت بولتا ہے۔ (۵) اچھل کود کرتا رہتا ہے۔ (اشارہ ہے نماز کی طرف، نعوذ باللہ۔) دوسرا امکان یہ کہ شیخ میں انسانیت نہیں ہے، یعنی اس میں وہ اعلا صفات نہیں ہیں جن سے اللہ نے صرف انسان کو متصف کیا ہے۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ شیخ سنگ دل اور قسی القلب ہے (عام طور پر درندوں کو سنگ دل اور قسی القلب گمان کیا جاتا ہے۔) یعنی چوں کہ وہ شراب اور رندی کا مخالف ہے اور ان چیزوں پر پابندی لگاتا ہے، اس لیے وہ غیر انسانی حد تک سنگ دل ہے۔ چوتھا امکان یہ ہے کہ وہ مردم بیزار ہے۔

اب بیانیہ کی خوبی ملاحظہ ہو۔ شعر کے پس منظر میں واقعات کا ایک سلسلہ ہے جسے ہم یوں بیان کر سکتے ہیں، واعظ کی حرکتیں اور طور طریقے انسانوں جیسے نہیں ہیں۔ گمان ہوتا ہے کہ وہ انسل آدم سے تعلق نہیں رکھتا۔ لیکن وہ رہتا ہماری ہی دنیا میں ہے اور زندگی ہم ہی لوگوں کی طرح گذارتا ہے۔ اس لیے فکر ہوئی کہ یہ معلوم کیا جاے کہ آخر یہ کس طرح کا حیوان ہے جس میں انسانی صفات نہیں ہیں لیکن جس کے عادات انسانوں جیسے ہیں؟ بہت غور و فکر کے بعد یہ ثابت ہو سکا کہ واعظ بھی نسلِ انسانی ہی کا ایک فرد ہے۔

''تردد'' کے اصل معنی ہیں ''ادھر اُدھر آنا جانا، پریشان پھرنا، جانا اور واپس آنا''۔ اردو میں ''تشویش''، ''غور و فکر'' کے علاوہ ''انتظام و انصرام'' کے معنی میں بھی ہے۔ ناسخ:

جگر بھنتا ہے اک سو اک طرف کو زخم پکتے ہیں ۔۔۔ تردد خانۂ دل میں ہے غم کی میہمانی کا

''زمین کی دیکھ بھال'' کو بھی ''تردد'' کہتے ہیں۔ میر انیس:

بھلا تردد بے جا سے اس میں کیا حاصل ۔۔۔ اٹھا چکے ہیں زمیں دار جن زمینوں کو

ظاہر ہے کہ یہ سب معنی مناسب حال ہیں۔ لیکن ''تردد'' بہ معنی ''پریشان پھرنا'' وغیرہ کی مناسبت ''پہنچایا'' کے ساتھ خاص لطف رکھتی ہے۔

آخری بات یہ کہ واعظ کا نسبت حضرت آدم تک پہنچانے میں یہ کنایہ ہے کہ واعظ اولادِ آدم میں ہے تو سہی، لیکن کئی واسطوں سے ہے، لہٰذا اس کا انسان ہونا بہ ہر حال مشکوک ہے۔ غضب کا شعر کہا۔

۳۳۹/۴ غالباً اس لیے کہ شیفتہ نے "گلشن بے خار" میں "کیا ربط" کی جگہ "کیا کام" لکھا ہے، مصرع ثانی یوں مشہور ہے:

کیا کام محبت سے اس آرام طلب کو

"کیا ربط" نہ صرف یہ کہ صحیح متن ہے، بل کہ بہتر بھی ہے۔ "ربط" اور "محبت" میں تجنیس تو ہے ہی، جو ایک طرح کی مناسبت لفظی ہے، "ربط" اور "محبت" میں رعایت معنوی بھی ہے، کیوں کہ محبت بھی ایک طرح کا (اور سب سے زیادہ مضبوط) ربط ہی ہوتی ہے۔

یہ شعر بھی کیفیت اور معنویت کا معجزہ ہے۔ بے چارگی، کس مپرسی اور حرماں نصیبی کی پوری تصویر کھینچ دی، لیکن خود ترحمی اور ہائے وائے کا نام نہیں۔ اس پر طنز کی جہت یہ کہ ایسے شخص کو، جو سراپا حرمان وشکست ویاس ہو، یہ کہہ کر مطعون کیا کہ وہ آرام طلب ہے، اسے محبت سے کیا لینا دینا؟ معنویت یہ کہ محبت کا معیار بہت بلند قائم کیا۔ محبت کرنے والے کو تو دنیا چھوڑ دینی چاہیے، یا پھر شہر اور بستی چھوڑ کر دشت وصحرا میں آوارہ ہونا چاہیے۔ یہ بھی نہ ہو تو کم سے کم سر تو پھوڑے، گریبان تو چاک کرے۔ جو شخص بس دیوار کے سائے میں چپ چاپ اور کسی کی لو لگائے پڑا ہے وہ محبت والا شخص نہیں۔

پھر "کسی دیوار" کی معنویت کو دیکھیے۔ بہ ظاہر یہ دیوار معشوق کی ہے۔ لیکن اس بات کو واضح نہ کرنے کی وجہ سے یہ امکان بھی پیدا ہو گیا ہے کہ شاید وہ کوئی بھی دیوار ہو۔ عاشق کو سائے کی تلاش ہے اور وہ بے خانماں ہے۔ جو دیوار بھی اُسے اچھی اور سایہ دار دکھائی دے اُس کے نیچے وہ پڑا رہتا ہے۔ یہ اس کی زندگی ہے۔ بے دردی اور در بہ دری کا یہ عالم ہے کہ معشوق کی دیوار تک بھی رسائی نہیں۔ لیکن اس کے باوجود (بل کہ اس وجہ سے، کہ وہ نارسا ہے۔) اس کو آرام طلب کہا گیا ہے۔

"ربط" اور "محبت" کی رعایت کے علاوہ "طلب" اور "محبت" میں بھی رعایت ہے، کیوں کہ محبت بھی طلب ہی ہے، متکلم کوئی دوست یا پڑوسی یا کوئی رقیب بھی ہو سکتا ہے، کسی نے میر کے بارے میں پوچھا ہے تو اُس نے جل کر جواب دیا۔ بہ ظاہر تو میر کی بُرائی کی لیکن دراصل اُس کی عظمت اور اُس کے جذب صادق کا قصیدہ پڑھ دیا۔ متکلم کو بہ ظاہر خبر بھی نہیں کہ وہ کیا کہنا چاہتا تھا لیکن کیا کہہ گیا۔ ایسے ہی موقعوں پر وریدا کی بات سچ معلوم ہوتی ہے۔

(۳۴۰) (۹۳۱)

گیا کوچے سے تیرے اُٹھ کے میر آشفتہ سر شاید
پڑا دیکھا تھا میں نے رہ میں اس کے سنگ بالیں کو

۳۴۰/۱ اس سے ملتے جلتے شعر کے لیے ملاحظہ ہو ۴۸/۱۔ دونوں شعر میر کے خاص غیر معمولی رنگ کے ہیں کہ کیفیت اور معنی آفرینی دونوں میں یک جا ہیں۔ ۴۸/۱ میں "اُٹھ گیا ہوگا" کئی اشاروں کا حامل ہے، لیکن شعر زیر بحث میں "تیرے کوچے سے اُٹھ کے گیا" میں ایک معنی جنازہ اُٹھنے اُٹھانے کے مزید ہیں۔ چناں چہ محاورہ ہے کہ "وہ فلاں وقت اُٹھیں گے"، یعنی جنازہ فلاں وقت اُٹھے گا۔ جنازہ اُٹھنے کے معنی اس لیے بھی مناسب ہیں کہ اگر میر اپنی مرضی سے اُٹھ کر گیا ہوتا تو اپنا سنگ

بالیں بھی لے جاتا۔ لیکن اس کا سنگ بالیں راستے میں ہی لوگوں کی ٹھوکر میں ہے۔ اس لیے اغلب ہے کہ میر اب اس دنیا میں نہیں ہے۔

لیکن شعر میں اتنے ہی معنی نہیں ہیں۔ سنگ بالیں کے پڑے رہ جانے کا ذکر جس طرح کیا گیا ہے اس میں یہ کنایہ صاف یہ ہے کہ میر کا اثاثہ کل اتنا ہی تھا۔ بے سروسامانی کا ثبوت اس سے بہتر کیا ہوگا کہ کسی شخص کے نہ ہونے کا اشارہ اس بات سے ملے کہ اُس کا سنگِ بالیں راستے میں پڑا ہوا ہے۔ پھر ''آشفتہ سر'' اور ''سنگ بالیں'' میں رعایت معنوی ہے، کیوں کہ سر کو پتھر سے ٹکراتے ہیں۔ (اس مضمون پر لاجواب شعر کے لیے ملاحظہ ہو ۵/۳۔) مزید یہ کہ آشفتہ سری کے باعث ہی یہ بے سروسامانی ہے کہ سنگ بالیں کے سوا کچھ اثاثہ نہیں رکھتے۔ راہ میں سنگ بالیں کے پڑے ہونے میں ایک نکتہ تو وہی ہے جو اوپر مذکور ہوا، کہ اب اس پتھر کا مالک کوئی نہیں، لہٰذا وہ لوگوں کی ٹھوکر میں ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ میر شاید اپنا بستر بھی (یعنی سنگ بالیں) سر راہ ہی رکھتا تھا۔ اس کا گھر یا دتو تھا نہیں۔

مزید پہلو یہ کہ اگر میر کی موت نہیں ہوئی ہے تو پھر وہ آشفتگی کی شدت کے باعث معشوق کی گلی چھوڑ کر چلا گیا ہے۔ یعنی یہی آشفتگی کوے یار میں سنگ بالیں کی ٹیک لگانے کے باعث تھی، اور اب اسی آشفتگی نے وہ گلی بھی چھڑائی ہے۔

متکلم کا لہجہ بھی بہت دل چسپ ہے، بالکل بے رنگ راے زنی ہے۔ صرف ''آشفتہ سر'' میں تھوڑا سا اشارہ ہے کہ متکلم کو میر کے انجام پر افسوس ہے۔ ورنہ بات یوں کہی ہے جیسے کسی عام وقوعے کو بیان کیا جا رہا ہو۔ یہ انداز میر کے سوا کسی کو نصیب نہ ہوا۔

سنگ بالیں یا خشت بالیں کا مضمون آتش نے جس بے لطفی سے باندھا ہے اس کے لیے ملاحظہ ہو ۵/۳۔ خود میر نے چاند کو ''خشت سیمیں'' کہ کر اسی غزل میں بالکل نئے انداز سے کہا ہے:

ہم اس کے چاند سے منھ کے ہیں عاشق مرے سے کیا ہم کو ۔۔۔ سر اپنا ٹک ہی مارا کرے اس خشت سیمیں کو

''خشتِ سیمیں'' میر کی اپنی اختراع معلوم ہوتا ہے، کہیں نظر سے نہیں گذرا۔ معشوق کی گلی سے اُٹھ جانے کا مضمون امیر مینائی نے بھی باندھا ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ اُنھوں نے میر کے زیر بحث شعر کا جواب لکھا ہے:

کوچے سے تیرے اُٹھ گیا شاید ترا فقیر ۔۔۔ کملی سی اک پڑی ہوئی دیکھی ہے راہ میں

مصرع اولیٰ بہت اچھا نہیں (اگرچہ ''اُٹھ گیا'' کی معنویت خوب ہے) لیکن مصرع ثانی، خاص کر ''کملی سی'' لاجواب ہے۔

(۳۴۱) (۹۳۲)

۹۴۵ کیا چہرے خدا نے دیے ان خوش پسروں کو ۔۔۔ دینا تھا ٹک رحم بھی بے داد گروں کو

آنکھوں سے ہوئی خانہ خرابی دل اے کاش ۔۔۔ کر لیتے تبھی بند ہم ان دونوں دروں کو

پرواز گلستاں کے تو شائستہ نہ نکلے ۔۔۔ پروانہ نمط آگ ہم اب دیں گے پروں کو ۔۔۔ شائستہ=لائق

سب طائر قدسی ہیں یہ جو زیر فلک ہیں ۔۔۔ مونڈا ہے کہاں عشق نے ان جانوروں کو

اندیشہ کی جاگہ ہے بہت میر جی مرنا در پیش عجب راہ ہے ہم تو سفروں کو

۳۳۱/۱ مطلع بھرتی کا ہے۔

۳۳۱/۲ یہ مضمون ممکن ہے میر سوز سے حاصل ہوا ہو:

مَیں کاش اس وقت آنکھیں موند لیتا کہ میرا دیکھنا مجھ پر بلا تھا

حق یہ ہے کہ میر سوز نے اتنا بھرپور شعر کہا ہے اور کفایت لفظی کا وہ شاہ کار پیش کیا ہے کہ میر کا شعر اس کے سامنے لفاظی کا تاثر دیتا ہے۔ لیکن میر کے یہاں بعض باریکیاں ہیں جن کی بنا پر اُن کا شعر زیادہ تہ دار ہو گیا ہے۔

آنکھوں کو دل کا دروازہ یا کھڑکی کہتے ہیں، اس معنی میں کہ دل کا حال آنکھوں سے عیاں ہو جاتا ہے۔ اس اعتبار سے دل کی خانہ خرابی اور آنکھوں کے دروں کو بند کرنے کا مضمون بہت خوب ہے۔ پھر آنکھ کے لیے "خانہ چشم" کا استعارہ بھی ہے، لہٰذا "خانہ خرابی" دوہری رعایت کا حامل فقرہ ہے۔ مزید لطف یہ کہ آنکھوں کو دل کا دروازہ اس لیے کہتے ہیں کہ ان سے دل کا حال معلوم ہوتا ہے۔ یہاں آنکھوں کے ذریعہ دل کا حال، بل کہ دل کا گھر تباہ ہونے کی بات ہو رہی ہے۔ یعنی آنکھیں، جو دل کا حال بیان کرنے کے لیے بنی تھیں۔ دل کا حال خراب کر رہی ہیں۔

ایک پہلو یہ بھی ہے کہ میر سوز کے شعر میں آنکھیں موند لینے کی بات ہے۔ میر کے یہاں دروازے بند کر لینے کی بات ہے۔ میر کے یہاں مر جانے کا مفہوم بھی موجود ہے، کہ کاش مَیں اُس کو دیکھنے کے پہلے ہی آنکھیں بند کر لیتا، یعنی مر جاتا۔ میر سوز کے یہاں بھی موت کا اشارہ ہے، لیکن اتنا مضبوط نہیں۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ میر سوز کے شعر میں دیکھنے کی بات واضح ہے۔ میر کے یہاں محض اشارہ ہے۔ "خراب" کے معنی "مست" بھی ہوتے ہیں اور آنکھوں کو بھی مست کہا جاتا ہے۔ لہٰذا میر کے شعر میں "آنکھ" اور "خرابی" میں ضلع کا ربط ہے۔ میر سوز کا شعر ان باریکیوں سے خالی ہے، لیکن خود مضمون اتنا عمدہ ہے اور دو چھوٹے مصرعوں میں اتنا مکمل بیان ہوا ہے کہ داد دیے ہی بنتی ہے۔

۳۳۱/۳ اس مضمون کو، کہ بال و پر لائق پرواز نہیں ہیں، میر نے طرح طرح سے بیان کیا ہے:

نکلے ہوس جو اب بھی ہو وا رہی قفس سے شائستہ پر یدن دو چار پر رہے ہیں (دیوانِ دوم)

اُٹھنے کی اک ہوس ہے ہم کو قفس سے ورنہ شائستہ پریدن بازو میں پر کہاں ہے (دیوانِ دوم)

کیا کیجیے جو نہ کھینچے انداز دام کا گلزار کے تو قابل پرواز پر نہیں (شکار نامۂ اوّل)

لیکن زیر بحث شعر کی شان ہی نرالی ہے کہ جو بال و پر گلستان میں اُڑنے پھرنے کے لائق نہ نکلے (اس وجہ سے کہ کم زور تھے، یا اس وجہ سے کہ نارسا اور بدبخت تھے، یا اس وجہ سے کہ اتنے حقیر اور کم مایہ سمجھے گئے کہ ان کو گلشن کے لائق نہ سمجھا گیا) ان کو آگ لگا دیں گے کہ پروانگی کا تو مرتبہ حاصل ہو جائے۔ پورے شعر میں عجب طرح کا ابہام ہے۔ بال و پر شائستہ پرواز گلستاں کیوں نہ نکلے۔ اس کی وضاحت نہیں کی اور مندرجہ بالا امکانات رکھ دیے۔ پھر مصرع ثانی میں یہ بات صاف نہیں کی کہ بال و پر کو آگ لگانا برہمی کے باعث ہے۔ (ایسے بال و پر جو شائستہ گلستاں نہ ہوں اُن کا جل جانا ہی اچھا) یا فنافی المعشوق ہونے کی تمنا کے باعث ہے، کہ اگر گلشن میں پرواز نہ کر سکے تو کیا ہوا، ہم پروانے کی طرح جل مر تو سکتے ہیں۔

''شائستہ نہ نکلے'' میں اشارہ ہے کہ گویا ان کا امتحان لیا گیا اور وہ اس میں پورے نہ اُترے۔ یا اُن کو جانچا پرکھا گیا اور فیصلہ ہوا کہ یہ اس لائق نہیں ہیں کہ ان سے پروازِ گلستاں کا کام لیا جائے۔ ''پر نکلنا'' محاورہ ہے۔ اس کو مدِ نظر رکھیں تو معنی یہ نکلیں گے کہ ہمارے پر نکلے (اُگے) تو سہی، لیکن وہ شائستہ پروازِ گلستاں نہ تھے۔

پورے شعر میں عجب طرح کا پُر شور ولولہ اور اپنے اُوپر، پورے کاروبارِ دنیا پر برہمی اور احتجاج ہے۔ معشوق کی راہ میں فنا ہونے کا ولولہ ہے، اور اپنی نارسائی پر برہمی اور احتجاج ہے۔

''پرواز''، ''پروانہ'' اور ''پروں'' کی تجنیس خوب ہے۔ ''نہ نکلے'' میں ''نکلنا'' بہ معنی ''اُگنا'' کا مفہوم نہ لیا جائے تو بھی یہ ''پروں'' کے ضلعے کا لفظ ٹھہرتا ہے۔ خوب شور انگیز شعر ہے۔

بال و پر پروانہ کے جل جانے کا مضمون غالبؔ نے خوب باندھا ہے۔ ممکن ہے میرؔ کا شعر دیکھ کر یہ خیال آیا ہو، کیوں کہ غالبؔ نے بھی پروں کے نہ جلنے اور جلنے کی بات کی ہے:

بلبل سزد زغیرت پروانہ سوختن رنگیں ز شعلہ نیست ترا بال و پر ہنوز

(اے بلبل، مناسب ہے کہ تو پروانے کی شرم میں جل جائے۔ تیرے بال و پر ابھی شعلے سے رنگین نہیں ہوئے ہیں۔)

دیوانِ اوّل میں میرؔ نے اس مضمون کو، کہ بال و پر شائستہ پروازِ چمن نہیں ہیں، کسی اور ہی رنگ سے لکھا ہے۔ اس میں حزن بھی ہے اور ایک طرح کی ڈھیٹ مقاومت (defiance) بھی ہے:

پُر افشانی قفس ہی کی بہت ہے کہ پروازِ چمن قابل نہیں پر

۳۳۱ ''طائرِ قدسی'' فرشتے کو، اور خاص کر حضرت جبرئیلؑ کو کہتے ہیں۔ میرؔ نے اس معنی سے فائدہ اٹھاتے ہوئے لغوی مفہوم کو بھی قائم رکھا ہے۔ ممکن ہے اُن کے ذہن میں حافظ کی بازگشت رہی ہو:

اے شاہدِ قدسی کہ کشد بندِ نقابت وے مرغِ بہشتی کہ دہد دانہ و آبت

(اے آسمانی معشوق، کون تیرے بندِ قبا کھولتا ہے، اور اے فردوسی پرندے، تجھے دانہ پانی کون دیتا ہے؟)

حافظؔ کے شعر میں فعل مضارع کے ابہام نے کئی معنی پیدا کر دیے ہیں، اور ان کا مضمون بھی اچھوتا ہے۔ لیکن میرؔ نے ایک معمولی مضمون کو، کہ عشق کارساز عالم ہے، صحیح معنی میں زمین سے آسمان پر پہنچا دیا۔ اگر حافظ کے یہاں فعل مضارع کا ابہام ہے تو میرؔ کے یہاں مصرع ثانی میں انشائیہ اندازِ بیان کی بنا پر کثیر المعنویت ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے کم نہیں۔

مصرع ثانی کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ بھلا دیکھو تو عشق نے ان جانوروں کو کہاں لے جا کر باندھ دیا ہے! دوسرے معنی یہ ہیں کہ عشق نے ان کو باندھا کہاں ہے؟ یہ سب تو زیرِ فلک آزاد ہیں۔ مصرع اولیٰ میں بھی دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ یہ سب جو زیرِ فلک بند ہیں۔ طائرِ قدسی ہیں۔ دوسرے معنی یہ کہ یہ سب جو زیرِ فلک پرواز کر رہے ہیں، معمولی ہستیاں نہیں ہیں، بل کہ طائرِ قدسی ہیں۔

دنیا اس لیے بنی کہ شاہد ازلی کو اپنا اظہار کرنا تھا۔ وہ عشق کی قوت تھی جس نے ظہورِ حق کا بہانہ پیدا کیا۔ جب دنیا بنی تو اس میں روحیں بھیجی گئیں۔ روحوں کا گھر چوں کہ ملکِ غیب یا ملکِ عدم ہے، اس لیے دنیا ان کے لیے قید خانہ ہے، اور یہ آسمان اس قید خانے کی چھت ہے۔ عشق نہ ہوتا تو یہ قید خانہ بھی نہ ہوتا اور یہ طائرِ قدسی ان میں قید نہ ہوتے۔ لیکن دوسرا پہلو اس مضمون کا یہ ہے کہ عشق نے ان طائرانِ قدسی کو جسم کا لباس پہنا کر کائنات میں محدود کرنا چاہا۔ لیکن انسانی روح کی قوت ایسی ہے کہ اس قید و بند کے باوجود آسمان کی بلندیوں میں پرواز کرتی ہے، لہٰذا عشق بھلا ان کو کہاں زمین کے زنداں میں بند رکھ سکا؟

انسان کو طائرِ قدسی کہنا اور پھر اسے زیرِ فلک قفس میں محبوس دکھانا اور ''جانور'' (بہ معنی ''پرندہ''، ''جان دار'') سے تعبیر کرنا تخیل کی نرالی پرواز ہے۔ ''موندا'' کا لفظ بھی خوب ہے۔ یہ شعر بھی شور انگیز ہے۔

۳۳۱/۵ زندگی کو ایک چھوٹا سا سفر کہنا عام بات ہے۔ سودا نے اس میں نیا پہلو پیدا کیا ہے:

ہستی سے عدم تک نفَس چند کی ہے راہ دنیا سے گذرنا سفر ایسا ہے کہاں کا

شعر میں نئی بات یہ ہے کہ مرنے کو بھی دنیا سے گذرنا کہتے ہیں۔ سودا کا شعر عقلی سطح پر ہے، اور کسی انسانی صورت حال سے زیادہ فکری بُعد کو منور کرتا ہے۔ اس کے برخلاف میر کا شعر انسانی صورت حال پر ہے، کہ موت کا سفر انجانا سفر ہے، اس لیے ہر شخص کو اس سے خوف معلوم ہوتا ہے۔ موت کو سفر بھی کہا ہے، راہ بھی اور جگہ بھی۔ تینوں پیکر مختلف ہوتے ہوئے بھی محاورے کی سطح پر متحد ہیں۔ اس لیے بہت موثر ہیں۔ تو سفروں میں خود کو بھی شامل کر کے شعر کو خطیبانہ، مربیانہ انداز سے محفوظ کر دیا ہے، ورنہ ایسے اشعار میں تجربے کی واقعیت کی جگہ سبق آموزی اور تنبیہ کا عنصر اکثر در آتا ہے اور شعر مرتبۂ بلاغت سے گر جاتا ہے۔ موجودہ صورت میں شعر ہر طرح کامل و اکمل ہے۔

دیوانِ سوم

ردیف واؤ

(۳۴۲) (۱۲۱۹)

۹۵۰ قتل کیے پر غصہ کیا ہے لاش مری اٹھوانے دو — جان سے بھی ہم جاتے رہے ہیں تم بھی آؤ جانے دو — غصہ=رنج
اس کی گلی کی خاک سبھوں کے دامن دل کو کھینچے ہے — ایک اگر جی لے بھی گیا تو آتے ہیں مر جانے دو
اب کے بہت ہے شور بہاراں ہم کو مت زنجیر کرو — دل کی ہوس ٹک ہم بھی نکالیں دھومیں ہم کو مچانے دو
عرصہ کتنا سارے جہاں کا وحشت پر جو آجاویں — پاؤں تو ہم پھیلا دیں گے پر فرصت ہم کو پانے دو
ضعف بہت ہے میر تمھیں کچھ اس کی گلی میں مت جاؤ — صبر کرو کچھ اور بھی صاحب طاقت جی میں آنے دو

۳۴۲/۱ اس زمیں میں میر کا دو غزلہ ہے۔ دونوں غزلوں کے اکثر اشعار روانی اور آہنگ کے خوش گوار تنوع کا اعلا نمونہ ہیں۔ پہلی غزل (جس سے یہ اشعار منتخب ہوئے) معنی اور مضمون کے لحاظ سے بہت بہتر ہے۔ اگر چہ اس غزل کے آخر میں میر نے بڑے جوش اور اعتماد سے کہا تھا:

فکر بلند سے یاروں کو ایک ایسی غزل کہہ لانے دو — بات بنانا مشکل سا ہے شعر بھی یاں کہتے ہیں

لیکن معلوم ہوتا ہے شاعر کا تخلیقی جوش دوسری غزل کے شروع ہوتے ہوتے نسبتاً سرد پڑ گیا۔ دوسری غزل میں وہ بات نہیں جو پہلی غزل میں ہے۔

جیسا کہ میں پہلے کئی بار کہہ چکا ہوں، میر اور غالب کے عشق میں بنیادی فرق یہ ہے کہ غالب اپنے اور معشوق کے درمیان فاصلہ برقرار رکھتے ہیں۔ ایسا بہت کم ہوا ہے کہ غالب نے معشوق سے، یا اس کے بارے میں، کھل کر بات کی ہو۔ غالب کا معشوق روزمرہ کی سطح پر ہم سے (یا غالب سے) بہت کم ملتا ہے۔ غالب اور معشوق کے درمیان یہ فاصلہ روحانی بھی ہے اور جسمانی بھی:

آتا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے — ہے صاعقہ و شعلہ و سیماب کا عالم

میر کے یہاں انسانی رشتوں اور انسانی صورت حال کا احساس فوری سطح پر ہے، اسی لیے لوگوں کو ان کے لہجے میں "خستگی"، "دھیما پن"، "سادگی" وغیرہ چیزوں کا دھوکا ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف غالب کے کلام میں ان کو "عقلیت" وغیرہ نظر آتی ہے، واقعہ صرف یہ ہے کہ غالب انسانی رشتوں کو بھی تجریدی سطح پر برتتے ہیں، اور میر کے یہاں یہ رشتے روزمرہ کے عمل اور ردعمل کی صورت میں نظر آتے ہیں۔ میر کے زیر بحث مطلع کے سامنے غالب کا یہ شعر رکھیے تو بات کھل جائے گی:

ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا ۔۔۔ کی مرے قتل کے بعد اُس نے جفا سے توبہ

غالب کے شعر میں واقعہ قتل غیر اہم ہو گیا ہے، بل کہ وہ طنز اہم ہے اور آفاقی صورتِ حال پر وہ رائے زنی اہم ہے جو اس شعر کا اصل حاصل ہے۔ میر کے مطلعے میں واقعہ قتل اہم ہے اور وہ ردِ عمل اہم ہے جو قتل کے بعد متکلم اور قتل پر مرتب ہوتا ہے۔ غالب کو معشوق کی صورتِ حال کا کوئی احساس نہیں (یعنی اس شعر میں معشوق کی صورتِ حال، اُس کی رنجیدگی، تاسف اور پچھتاوے پر کوئی تاثر نہیں بیان ہوا ہے۔) جب کہ میر کے شعر میں سب سے اہم بات یہی ہے کہ معشوق کو قتل کا پچھتاوا ہے اور اس پچھتاوے کے باعث وہ عاشق کی لاش پر گم سم بیٹھا ہے، یا شاید دستِ تاسف مل رہا ہے اور اشک بار ہے۔ عاشق کو اپنی جان جانے کی فکر نہیں ہے، بل کہ اس بات کی فکر ہے کہ معشوق کو رنج ہے اور اس رنج کو کس طرح دُور کیا جائے؟ عاشق کہتا ہے کہ آؤ جانے دو، اب گھر چلو، جو ہوا سو ہوا۔ عاشق کا مارا جانا کوئی ایسی بات نہیں جس پر تم رنجیدہ ہو۔ یہ واقعہ تو اس قابل ہے کہ فوراً بھلا دیا جائے۔

اس شعر کی قوت کا بڑا حصہ اس کے مکالماتی انداز، اور روزمرہ پر مبنی لفظیات (صرف ایک لفظ ''غصہ'' بہ معنی ''رنج'' نامانوس ہے) اور اس یگانگت اور لگاؤ کا مرہونِ منت ہے جو اس کے لفظ لفظ سے عیاں ہے۔ پھر وہ منظر ہے جو شعر میں مذکور نہیں، لیکن جس پر شعر کی بنیاد ہے: مقتول کی لاش، اس پر معشوق کا گم سم بیٹھنا، عاشق کی لاش اُٹھوانے سے اُس کا انکار۔ اس نظارے پر لوگوں کا اظہارِ تاسف و تعجب۔ پھر روزمرہ زندگی سے متعلق باتیں ہیں، لاش اُٹھوانے کی جلدی، ماتم کنندگان کو تسلی اور بات کو کم کر کے بیان کرنے کی سعی۔ لیکن ان سب سے بڑھ کر ایک بات ہے، جو فوراً کھلتی نہیں۔ متکلم کے لہجے میں یگانگت اور معشوق کے لیے اس کے تردد اور سروکار (concern) کے پس پشت ایک طنز بھی ہے۔ متکلم اتنا سادہ اور بھولا بھالا بھی نہیں جتنا اپنے کلام کی سطح پر نظر آتا ہے۔ وہ معشوق پر طنز کر رہا ہے کہ تم لوگوں کے لیے عاشق کی جان لینا کون سی بڑی بات ہے؟ یہ سب تو چلتا ہی رہتا ہے۔ کوئی مرا، کوئی آوارہ ہو کر جنگل کو نکل گیا۔ لاش اٹھی، کفن دفن ہوا، پھر نئے عاشق اور نیا قتل۔ اس طنز کا اشارہ مصرعِ ثانی میں ہے۔ ''جان سے بھی ہم جاتے رہے ہیں'' یعنی ہم عاشقوں کے لیے یہ کوئی نئی بات نہیں۔ ہم صرف ہوش اور آبرو سے نہیں جاتے، صرف گھر اور بستی کو نہیں ترک کرتے، جان سے بھی جاتے ہیں۔ ہم لوگوں کا تو طریقہ ہی یہ ہے۔ تم نے مارا تو کوئی بات نہ کی۔ مرنا تو ہم لوگوں کو تھا ہی۔

اس نکتے کی روشنی میں یہ بات واضح ہوتی ہے کہ شعر کا متکلم مقتول بھی ہے اور تمام دنیا کے مقتولوں کا نمائندہ بھی ہے۔ وہ ایک اکیلا نہیں، بل کہ تمام عاشقوں کی عاشقی کا اصل الجوہر (quintessence) ہے۔

اب رعایت پر نظر کیجیے۔ عاشق کا جان سے جانا اور معشوق کا ''جانے دینا'' (یعنی واقعہ قتل کا تذکرہ ترک کرنا، اس کو نظر انداز کرنا۔) پھر عاشق کا جان سے جانا اور معشوق سے کہا جانا کہ ''آؤ'' ''اب'' ''آؤ'' محض روزمرہ نہیں، بل کہ استعارہ بن جاتا ہے۔ یعنی عاشق نے دنیا چھوڑ دی، تم اسے چھوڑ کر آؤ، اسے دفن ہونے کے لیے اکیلا چھوڑ دو۔ ہر پہلو سے مکمل اور بے مثال شعر کہا ہے۔ کیفیت اور اس پر معنی کے اشارے غضب کے ہیں۔

۳۴۴/۲ اس مضمون کو دیوان پنجم میں خوب کہا ہے :

کیا ہی دامن گیر تھی یارب خاک بسمل گاہ وفا اس ظالم کی تیغ تلے سے ایک گیا تو دو آئے

''بسمل گاہ وفا'' غیر معمولی ترکیب ہے۔ مصرع ثانی میں ''ظالم'' البتہ بہت اچھا نہیں ہے۔ اس کے برخلاف زیر بحث شعر میں کوئی لفظ غیر ضروری یا کم زور نہیں۔ ''بسمل گاہ وفا'' بہت عمدہ سہی، لیکن بات کو محدود کر دیتا ہے۔ اس کے برخلاف، ''اس کی گلی'' میں تعمیم ہے، کہ معشوق کی گلی کا ہر حصہ، ہر کونا ایسا ہے کہ دل کو کھینچتا ہے۔ مصرع ثانی میں ''ایک اگر جی لے بھی گیا'' میں اسی طرح کی تعمیم ہے، کہ وہاں لوگوں کو موت آتی ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ معشوق ہی قتل کرے۔ یہ بھی ممکن ہے لوگ خود جان دے دیتے ہوں، یا وہاں پہنچ کر اُن کو موت آجاتی ہو، یا ضعف کے باعث جان نکل جاتی ہو، پہلے مصرعے میں دامن دل کو کھینچنے کی بات ہے۔ اس سے گمان گذرتا ہے کہ دوسرے مصرعے میں اس گلی کی دل کشی و دل چسپی کا ذکر ہوگا۔ لیکن جب دل کشی کے بجائے جی بچا کر لے جانے اور مر جانے کا تذکرہ آتا ہے تو ایک خوش گوار استعجاب محسوس ہوتا ہے۔

ردیف بھی اس شعر میں خوب آئی ہے۔ ان وجوہ کی بنا پر شعر زیر بحث کو دیوان پنجم کے شعر پر فوقیت ہے۔ بڑی کیفیت کا شعر ہے۔ ڈرامائیت اور میر کی مخصوص افسانویت بھی ہے۔

مومن نے اسی مضمون کو یوں کہا ہے :

رہتے ہیں جمع کوچۂ جاناں میں خاص و عام آباد ایک گھر ہے جہانِ خراب میں

اس میں شک نہیں کہ مومن کا مصرع ثانی بہت برجستہ ہے، لیکن ان کا مضمون میر کے مقابلے میں محدود ہے۔ مومن نے کوچۂ جاناں کی جو تصویر پیش کی ہے، اس میں کوئی جذباتی شدت نہیں، بل کہ معمولی چہل پہل کا منظر ہے، یعنی کوچۂ جاناں میں موت کا ذکر نہیں ہے، اور نہ ان لوگوں کے ذہنی کیفیات ہیں جو اس کوچے میں آتے جاتے ہیں۔ مرنے کے لیے آتے ہیں، یا معشوق کو دیکھنے آتے ہیں، لیکن موت دامن گیر ہو جاتی ہے۔ بعض بعض جان سلامت لے جاتے ہیں۔ لیکن معشوق کی گلی سب کے دل کو کھینچتی ہے۔ کوئی اس کے سحر سے بچ نہیں سکتا۔ ان نزاکتوں سے مومن کا شعر خالی ہے۔

فانی نے البتہ میر کے مضمون کو اپنی زبان دینے کی کوشش کی ہے :

یہ کوچۂ قاتل ہے آباد ہی رہتا ہے اک خاک نشیں اُٹھا اک خاک نشیں آیا

لیکن فانی کے یہاں ''خاک نشیں'' کا لفظ نامناسب ہے۔ ''اُٹھا'' کی ذومعنویت بھی ''خاک نشین'' کی کم زوری کو پردہ پوش نہیں کر سکتی۔ یہ لفظ سائل یا درویش کے لیے تو مناسب ہے، لیکن عاشق کے لیے اتنا برمحل نہیں۔ ''پھر کوچۂ قاتل'' کہہ کر فانی نے بات کھول دی ہے اور معشوق کا کردار محدود ہو گیا ہے۔ تیسری بات یہ کہ ''خاک نشیں'' کی تکرار بھی خوب نہیں، کیوں کہ اس کے باعث معشوق کی گلی میں آنے جانے والوں کی تخصیص ہو گئی ہے۔ اس کے برخلاف میر کا شعر کنایہ اور غیر قطعیت کی دولت سے مالا مال ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ میر کے شعر میں معشوق کے

تئیں ایک اپنائیت ہے، ایک والہانہ لگاؤ ہے۔ مومن اور فانی دونوں کے شعر اس کیفیت سے خالی ہیں۔ ہمارے زمانے میں عرفان صدیقی نے گھر اور کوچۂ قاتل کو ایک کر کے (گھر = کوچۂ قاتل۔ کوچۂ قاتل = گھر) مضمون کو بہت تازہ رخ دے دیا ہے۔ معنی آفرینی بھی اچھی ہے:

خاک میں اس کی اگر خون بھی شامل ہے تو کیا
یہ مرا گھر بھی تو ہے کوچۂ قاتل ہے تو کیا

۳۳۴/۳ بہار میں جنون کا بڑھ جانا اور دیوانے کا زنجیریں تڑا کر آوارہ ہونا یا زنجیریں تڑانے کی سعی کرنا عام مضمون ہیں۔ خود میر کے اس شعر کا مضمون محمد امان نثار سے ماخوذ معلوم ہوتا ہے:

ہمارا ہاتھ مت پکڑو بہار آئی ہے جانے دو
گریباں کی ہمیں اب دھجیاں یارو اڑانے دو

شاہ محمدی بیدار نے زبردست ردیف اختیار کر کے معمولی بات کو بہت پُر زور کر دیا ہے:

بہار آئی تڑانے پھر لگے زنجیر دیوانے
ہوا شور جنوں برپا ہاہاہا ہاہاہا ہاہاہا

لیکن میر کا شعر ان دونوں سے بہت بلند ہے۔ اس کی پہلی وجہ یہ ہے کہ میر کے یہاں حسب معمول شعر کے پس منظر میں واقعہ ہے۔ اس سال شور بہاراں بہت ہے، یعنی گذشتہ برس بہار اس قدر جوش پر نہ تھی۔ دیوانے کو زنجیر میں باندھا جا رہا ہے، غالباً اس لیے کہ جب بہار نہ تھی تو دیوانگی کم تھی اور زنجیر کی ضرورت نہ تھی یا شاید دیوانگی تھی ہی نہیں، ایک طرح کی صحت تھی۔ یا شاید اس سال بہار کا جوش زیادہ ہونے کی وجہ سے احتیاطاً زنجیر پہنائی جا رہی ہے۔ اس موقعے پر دیوانہ کہتا ہے کہ اب کے بہت ہے شور بہاراں ہم کو مت زنجیر کرو۔

''اب کے بہت ہے شور بہاراں'' میں اس بات کا کنایہ بھی ہے کہ اس سال بہار کا شور (شہرت، غلغلہ) بہت ہے، جب کہ گذشتہ برس شاید ایسا نہ تھا۔ یا اگر ''شور'' بہ معنی ''چہل پہل'' قرار دیں تو مراد یہ ہوگی کہ اس سال بہار میں چہل پہل، لوگوں کا آنا جانا، شور غل بہت ہے۔ ''شور'' کے عام معنی (جوش وخروش) تو اپنی جگہ ہیں ہی۔

مصرع اولیٰ سے ہی آواز کی بلندی اور شور کا آہنگ شروع ہوتا ہے۔ ایک طرف تو شور بہاراں ہے، دوسری طرف دیوانے کا شور، اس کی زنجیروں کا شور، اس کے پکارنے کا شور، کہ ہم کو مت زنجیر کرو۔ پھر دیکھیے کہ ''شور بہاراں'' کے دو معنی ہیں۔ ایک تو بہار کا اپنا شور، چڑیوں اور جانوروں کا شور، بارش کا شور، لوگوں کے خوشیاں منانے کا شور، اور دوسرے معنی ہیں ''بہار کا غلغلہ''۔ یعنی ہر طرف شور ہے کہ بہار آئی۔ بہار آئی۔ شوق قدوائی:

ہوا چاروں طرف اقصائے عالم میں پکار آئی
بہار آئی بہار آئی بہار آئی بہار آئی

لہٰذا شور بہاراں کے ساتھ ساتھ دیوانے کا شور بڑھتا ہے کہ ہم بھی ذرا دل کی ہوس نکالیں۔ یعنی ہر چیز تو اپنے دل کی ہوس نکال رہی ہے، لوگ خوشیاں منا رہے ہیں، سبزہ لہک لہک کر اوپر آ رہا ہے، برسات اور بادل اپنی بھڑاس نکال رہے ہیں، تو پھر مجھے بھی موقع کیوں نہ ملے؟ دوسرے معنی یہ ہیں کہ دیوانے کے دل میں ہوس تھی کہ خوب کھل کھیلے، خوب زور زور سے ناچے، قہقہے لگائے، گریبان چاک کرے، بال نوچے، خاک وخون میں لوٹے، وغیرہ۔ لیکن جنون ساتھ نہ دیتا تھا۔ آج بہار کا جوش ہے تو جنون بھی ترقی پر ہے۔ آج تو میں دل کی ہوس پوری کر لوں۔

"ہم کو مت زنجیر کرو" میں اس بات کا کنایہ بھی ہے کہ اوروں کو تو زنجیر کرو، ہم کو چھوڑ دو۔ یا پھر یہ کہ تم نے دوسروں کو تو چھوڑ رکھا ہے۔ ہمیں ہی زنجیر کیوں کرتے ہو؟ اس کنائے کو تقویت اس بات سے ملتی ہے کہ مصرع ثانی میں "دل کی ہوس تک ہم بھی نکالیں" کہا ہے۔ یعنی اور لوگ تو دل کی ہوس نکال رہے ہیں، یا نکال چکے ہیں، اور لوگوں نے تو اپنی دیوانگی کے جوش کا اظہار کر ہی دیا ہے، اب ہم کو بھی موقع دو۔

دوسرے مصرعے میں معنی اور مضمون کے ساتھ ساتھ آہنگ آگے بڑھتا ہے، حتیٰ کہ مصرع آخر ہوتے ہوتے ایک زبردست، بلند، گونجیلی پکار میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس پکار میں احتجاج، اعلان جنگ اور احساس شکست سب کچھ ہے۔ شکست اس لیے کہ لوگ دیوانے کو زنجیر پہنا ہی چکے ہیں، یا پہنا کر دم لیں گے۔ محمد امان نثار نے مضمون تو حاصل کیا، لیکن وہ اس کے امکانات کو بروے کار نہ لا سکے۔ پھر، ان کا تخیل محدود تھا اس لیے وہ صرف گریبان کی دھجیاں اُڑانے کی بات کر کے رہ گئے۔ میر محمدی بیدار کے شعر میں ردیف بہت کارگر اور معنی خیز ہے، لیکن مضمون میں وسعت نہیں۔ ان کے برخلاف میر کے شعر میں آہنگ کے جادو کے ساتھ ساتھ معنی اور کیفیت کی ایک دنیا ہے۔

۳۴۲/۴ اس شعر میں پُر لطف ابہام ہے کہ وہ کون سی مصروفیت ہے جس کے باعث وحشت کو بروے کار آنے (یا لانے) کا موقع نہیں مل رہا ہے؟ سارے جہاں کو ایک میدان کہنا اور اس اعتبار سے پاؤں پھیلانے کا ذکر بہت دل چسپ ہے۔ ذوق نے براہ راست میر سے مستعار لے کر کہا ہے:

ہوں اگر اک عرصۂ میداں تو پھر دونوں جہاں میری وحشت پاؤں پھیلائے تو کچھ وسعت نہیں

میر کے شعر میں انشائیہ انداز نے زور کلام اس قدر پیدا کر دیا ہے کہ اس کے سامنے ذوق کا شعر زرد معلوم ہوتا ہے۔ پھر میر کا لہجہ اس قدر شدید ہے کہ واقعی دیوانے کا کلام معلوم ہوتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں "پاؤں تو ہم پھیلا دیں گے" میں لفظ "تو" میر کے خاص انداز کا ہے کہ چھوٹا سا لفظ ہے، لیکن پورا فقرہ، بل کہ پورا مصرع، اس کا تابع معلوم ہوتا ہے۔ دیوانے کی آنکھوں میں وحشت کی چمک ہوتی ہے، خاص کر ایسے دیوانوں میں، جو بہ ظاہر عاقل ہوں۔

الفریڈ ہچکاک کی فلم (Psycho) کا مرکزی کردار جسے قتل کرنے کا جنون ہے، بالآخر خود کو اپنی مردہ ماں سے خود کو متحد (identify) کرنے لگتا ہے۔ اس کے بدن پر ایک مکھی بیٹھی ہوئی ہے، لیکن وہ اُسے اُڑاتا نہیں۔ بڑے نرم، میٹھے لہجے میں وہ کہتا ہے۔ "دیکھو، میری ماں کس قدر نیک، کتنی نرم دل ہے کہ وہ کسی مکھی کو بھی ضرر نہیں پہنچاتی۔" لیکن اس کی آنکھوں میں خاص دیوانہ چمک ہے اور اس کے چہرے پر جو تبسم ہے اس میں عجب طرح کی سفاکی ہے کہ دیکھنے والوں کے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ میر کے شعر کا دوسرا مصرع کچھ ایسے ہی انداز کا ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ متکلم دیوانوں جیسی خوف ناک مسکراہٹ اور آنکھوں میں وحشت کی کرن لیے بڑے میٹھے انداز میں کہہ رہا ہے کہ بس ذرا فرصت ملے تو ہم پاؤں پھیلائیں۔ وحشت میں زمین آسمان ایک کر دینے کو پاؤں پھیلانے سے تعبیر کرنے میں جو لطف اور سبک بیانی کا کمال ہے اس کے مقابلے میں ذوق کے شعر میں خود وحشت کا پاؤں پھیلانا بہت کم زور اور سطحی بیان معلوم ہوتا ہے۔

اب یہ سوال رہ جاتا ہے کہ متکلم خود کو عدیم الفرصت کیوں کہہ رہا ہے؟ ایک امکان یہ ہے کہ بہ وجہ دیوانگی اُسے یہ

گمان ہے کہ یہ میں ہی ہوں جو کاروبارِ عالم کا انتظام اور بندوبست کر رہا ہوں۔ اس وقت مجھے وحشت کو بے عناں کر دینے کی فرصت کہاں ہے؟ دوسرا امکان یہ ہے کہ "فرصت" بہ معنی "موقع" ہے۔ یعنی متکلم زنداں میں پابہ زنجیر ہے۔ وہ موقعے کی تلاش میں ہے کہ جیسے ہی بن پڑی، میں زنداں سے نکل کر وحشت کا بازار گرم کروں گا۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ متکلم کو عشق اور اس کے لوازمات نے گھیر رکھا ہے۔ ادھر فرصت ملے تو وحشت اپنا رنگ دکھائے۔ چوتھا امکان یہ ہے کہ قدرتِ خدا کا انتظار ہے۔ جب خدا کی قدرت اپنا کرشمہ دکھائے گی تو ہم کو عرضِ وحشت کا موقع ملے گا۔ اس امکان کو تقویت دیوانِ دوم کے حسبِ ذیل اشعار سے ہوتی ہے:

یوں تو ہم عاجز ترین خلقِ عالم ہیں ولے دیکھیو قدرت خدا کی گر ہمیں قدرت ہوئی
نظر مت بے پری پر کر کہ آں سوے جہاں پھر ہوں ہوے پرواز کے قابل یہ ٹوٹے پر جہاں میرے

۳۴۲/۵ اس شعر کے بھی پس منظر میں وقوعہ ہے۔ عاشق کچھ دن پہلے معشوق کی گلی سے زار و نزار ہو کر آیا تھا۔ لوگوں کی تیمارداری اور نگہداشت سے کچھ صحت ہوئی ہے۔ لیکن ابھی پوری طرح صحت نہیں ہوئی ہے کہ وہیں واپس جانا چاہتا ہے۔ جتنا لطف وقوعے میں ہے اُتنا ہی اس بات میں ہے کہ لوگوں اور عاشق کے درمیان گفت گو عاشق کے ضعف کے بارے میں ہے، یعنی عشق کے معاملے کو روزمرہ کی زندگی سے اخذ کیا ہے۔ اتنا ہی لطف اس بات میں بھی ہے کہ عاشق سے یہ نہیں کہا جا رہا ہے کہ تم معشوق کی گلی میں جانا چھوڑ دو۔ صرف یہ کہا جا رہا ہے کہ ابھی مت جاؤ، پوری طرح صحت مند ہو لو تو جانا۔

مصرعِ اولیٰ میں "کچھ" حُسنِ بیان کے لیے ہے، یا پھر "چندے" ("= کچھ دن") کے معنی رکھتا ہے۔ دونوں طرح، لفظ بہت خوب ہے اور چھوٹے چھوٹے الفاظ کو ماہرانہ انداز میں استعمال کرنے کی ایک اور مثال قائم کرتا ہے۔

(۳۴۳) (۱۲۲۱)

۹۵۵ تصفیے سے دل میں میرے منھ نظر آتا ہے لیک کیا کروں آئینہ ساں میں حسرتِ دیدار کو تصفیہ=صفاے قلب

۳۴۳/۱ یہ ان نادر قسم کے شعروں میں ہے جن کے بارے میں یہ کہنا مشکل ہے کہ ان کا اصل حُسن مضمون کی ندرت میں ہے یا اس تشبیہ میں جو مضمون کو ثابت کرنے کے لیے لائی گئی ہے۔

سب سے پہلے تو مضمون دیکھیے۔ اہلِ دل کے یہاں صفاے قلب بہت بڑی چیز ہے۔ صفاے قلب سے مراد ہے دل کو کثافتوں سے پاک کرنا تاکہ جمالِ الٰہی اس میں منعکس ہو سکے۔ بعض بزرگوں نے تو صفاے قلب کو ایک روحانی قوت سے تعبیر کیا ہے، جو عارف کے دل میں ہوتی ہے۔ یہاں کہا جا رہا ہے کہ صفاے قلب کے باعث وہ درجہ تو حاصل ہو گیا کہ اللہ تعالیٰ اس میں جلوہ گر ہے اور میں اُسے دیکھ سکتا ہوں۔ لیکن دل کے آئینے میں دیکھنے سے تسلی نہیں ہوتی، کیوں کہ مجھے تو دیدار کی ہوس ہے۔ اس سے معلوم ہوا کہ اصل ہوس تو لقاے ربانی کی ہے کہ اُس کو اپنے سامنے دیکھ سکوں۔ یا اگر عشقِ مجازی پر محمول کریں تو مراد یہ ہے کہ اگر چہ معشوق دل میں رونق افروز ہے، لیکن میں اُسے دو بہ دو دیکھنا چاہتا ہوں۔ دونوں صورتوں میں مجاز (یعنی جسمانی تجربے) کو حقیقت (یعنی روحانی تجربے) پر فوقیت دی جا رہی ہے۔ ایسی بات کہنے

کے لیے بڑی ہمت اور طبیعت کی بڑی جولانی درکار ہوتی ہے۔ خود میر سے بھی ایسا شعر روز روز نہیں ہوتا۔

لقائے ربانی کو جسمانی تجربہ میں نے اس لیے کہا کہ اسلامی عقیدے کے مطابق رویت باری تعالیٰ نصیب ہوگی۔ ظاہر ہے کہ اللہ نہ صرف بے پایاں ہے، بل کہ جسم و مکان سے بھی بے نیاز ہے۔ لیکن عقیدہ یہی ہے، اور اس عقیدے کی رو سے اللہ تعالیٰ کوئی نہ کوئی صورت ایسی پیدا کرے گا کہ انسان اُسے دیکھ سکے۔

اب دلیل پر آیئے۔ دل کو کثافت سے اس درجہ پاک کیا کہ اس میں آئینے کی سی قوت انعکاس آگئی۔ لیکن آئینے کا المیہ ہے کہ اگرچہ اس میں صورت جلوہ افروز نہ ہوتی ہے، لیکن خود آئینے کے آنکھیں نہیں ہوتیں، وہ اندھا ہوتا ہے۔ لہٰذا آئینے میں صورت اُتر بھی آئے تو بھی آئینے کی حسرت دیدار باقی رہتی ہے۔ اس سے بڑھ کر مکمل دلیل کیا ہوگی؟

(۳۴۴) (۱۲۲۳)

یہ سرا سونے کی جاگہ نہیں بیدار رہو ہم نے کر دی ہے خبر تم کو خبردار رہو
لاگ اگر دل کو نہیں لطف نہیں جینے کا الجھے سلجھے کسو کاکل کے گرفتار رہو
سارے بازار جہاں کا ہے یہی مول اے میر جان کو بیچ کے بھی دل کے خریدار رہو

۳۴۴/۱ اخلاقی نوعیت کا معمولی مضمون ہے، لیکن اس کے بیان میں غیر معمولی زور ہے۔ لہجے اور آہنگ کی بلندی، طویل مصموں کا اجتماع، قافیہ اور ردیف میں پکارنے کی کیفیت "خبر" اور "خبردار" میں معنی خیز تکرار، یہ سب تو ہے ہی۔ لیکن شعر کے زور کا بڑا حصہ لفظ "سرا" میں ہے۔ ظاہر ہے کہ بات سرائے دنیا کی ہے، لیکن "سرا" بہ معنی "سرائے" یعنی "مسافروں کے ٹھہرنے کی جگہ" بھی ہے۔ یہ مفہوم ثانوی ہونے کے بجائے بنیادی نوعیت اس لیے اختیار کر گیا ہے کہ پورے شعر میں پکارنے کی فضا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ کوئی شخص، یا کچھ لوگ، کسی سرائے میں آکر ٹھہرے ہیں جہاں کچھ خطرہ ہے اور کوئی شخص پکار پکار کر کہہ رہا ہے، کہ یہاں ہوشیار رہو، یہ سونے کی جگہ نہیں ہے۔ خطرے کی وضاحت نہ کر کے صرف یہ کہنا کہ یہ سونے کی جگہ نہیں ہے، کمال بلاغت کا حامل ہے۔ کیوں کہ کئی قسم کے خطرے ممکن ہیں۔ اگر صرف یہ کہتے کہ یہاں جان کا ڈر ہے، یا چوری کا خوف ہے، تو بات محدود ہو جاتی۔ اس وقت تو یہاں خطرے ہی خطرے ہیں۔ یہاں تک کہ یہ بھی ممکن ہے کہ جو شخص خبردار کر رہا ہے۔ اس سے بھی کچھ خطرہ ہو، کیوں کہ اکثر چور ایسا کرتے بھی تھے کہ مسافروں کو متنبہ کر دیتے تھے۔ ان کو معلوم تھا مسافر تھکا ہارا ہے، سوئے گا ہی۔ لیکن اُس کو بتا دینے میں یہ فائدہ تھا کہ پھر وہ شکایت نہ کر سکتا تھا کہ میں تو اس سرائے میں آکر لٹ گیا۔ شور انگیز شعر ہے۔

نیر مسعود کا بیان ہے کہ ان کے یہاں مرزا دبیر سے متعلق نادر کاغذات کا جو ذخیرہ ہے اس میں ایک بیاض بھی ہے جس میں شعر زیر بحث پر میر مستحسن خلیق اور مرزا دبیر کی تضمینیں درج ہیں۔ تضمین میر خلیق:

غافل اس منزل فانی میں نہ زنہار رہو یاں ہے کھٹکا ملک الموت کا ہشیار رہو
عمل خیر کرو چلنے پہ تیار رہو یہ سرا سونے کی جاگہ نہیں بیدار رہو
ہم نے کر دی ہے خبر تم کو خبردار رہو

یہ بات ظاہر ہے کہ میر خلیق نے مضمون کو بہت محدود کر دیا ہے۔ پھر، موت سے خبردار رہنے کی تلقین بہت بامعنی بھی نہیں، کیوں کہ خبردار اس چیز سے کیا جاتا ہے جس سے بچنے کی سبیل ہو سکے۔ موت کو یاد کیا جاتا ہے، ہاں اچانک موت کے امکان سے خبردار ضرور کرتے ہیں، اس معنی میں کہ زندگی کا کوئی بھروسہ نہیں، جو کچھ (اچھے) کام کر سکو، کر لو۔ اس اعتبار سے میر خلیق کا تیسرا مصرع بہت پر زور اور معنی خیز ہے۔ تضمین مرزا دبیر:

سفر مرگ ہے درپیش سبک بار رہو | خوب راحت کے نہ راتوں کو طلب گار رہو
یہ صدا مرغ سحر دیتے ہیں ہشیار رہو | یہ سرا سونے کی جا گہ نہیں بیدار رہو

ہم نے کر دی ہے خبر تم کو خبردار رہو

مرزا دبیر کی تضمین میں بھی مضمون محدود ہو گیا ہے، لیکن ربط اور دلیل کی مضبوطی کے باعث ان کی تضمین میر خلیق کی تضمین سے بہتر ہے۔ میر کے شعر کو مرغ سحر کی صدا کے طور پر بیان کرنا بہت پر لطف ہے۔ نیند کو چوں کہ ''گراں'' (بھاری) بھی کہتے ہیں، اس لیے پہلے مصرع میں ''سبک بار'' کا لفظ بہت خوب ہے۔ دبیر کا دوسرا مصرع البتہ اتنا اچھا نہیں۔ چوں کہ خلیق کا بھی مصرع ثانی بہت اچھا نہیں ہے، اس لیے لگتا ہے دونوں ہی کو تیسرے مصرعے کے لیے تیاری کرنے میں مشکل ہوئی۔

جس بیاض میں یہ تضمینیں درج ہیں اس میں یہ صراحت نہیں کہ یہ تضمینیں میر کے شعر پر ہیں نہ ہی عنوان میں یا عبارت میں ایسا قرینہ ہے جس سے معلوم ہو کہ صاحب بیاض یا صاحب تضمین کو معلوم ہے کہ یہ شعر میر کا ہے۔ اس سے گمان گزرتا ہے کہ یہ شعر ضرب المثل کے طور پر مشہور تھا، اور جیسا کہ ضرب المثل شعروں کے ساتھ بسا اوقات ہوتا ہے، اس بات کا علم اکثر لوگوں کو نہ تھا کہ یہ شعر کس کا ہے؟

ان تضمینوں سے یہ بات بھی عیاں ہو جاتی ہے کہ ابہام بہت بڑا حسن ہے، کیوں کہ اس کی وجہ سے مضمون وسیع ہو جاتا ہے، جیسا کہ ہم نے میر کے شعر میں دیکھا۔

۳۴۴/۲ تمام نسخوں میں ''الجھے سلجھے'' ملتا ہے، اس اعتبار سے یہ فقرہ مخاطب کے لیے ہے، کہ اگر دل میں محبت نہیں تو کچھ نہیں۔ پھر تلقین یا مشورہ ہے کہ الجھے سلجھے ہی سہی، یعنی چاہے اس میں دم اُلجھے یا بات سلجھے، لیکن تم کسی کاکل کے گرفتار رہو۔ ''رہو'' میں استمرار کا کنایہ ہے۔ یعنی یہ نہیں کہا کہ کسی کاکل کے گرفتار ہو جاؤ۔ اس صورت میں امکان تھا کہ گرفتاری محض عارضی ہو۔ لیکن ''گرفتار رہو'' کا مطلب یہ ہے کہ ہمیشہ، ہر حال میں، ہر وقت گرفتار رہو۔

اگر ''اُلجھی سلجھی'' پڑھا جائے تو پھر یہ فقرہ کاکل کی صفت بن جاتا ہے کہ کسی بھی کاکل کے گرفتار رہو، چاہے وہ سلجھی اور بنی سنوری ہو، یا اُلجھی اور پریشان ہو۔ مراد یہ بھی ہے کہ اُلجھی اور پریشان کاکل میں بھی حسن ہوتا ہے، اور یہ بھی کہ کاکل اُلجھی ہوئی ہو تو بھی کاکل معشوق ہے۔ ایک مراد یہ بھی ہے کہ معشوق آزاد مزاج اور بے پروا ہو۔ اسے اپنی تزئین و آرائش کی چنداں فکر نہ ہو۔ لہٰذا اس کی کاکل کبھی اُلجھی ہوئی ہو اور کبھی کبھی سلجھی ہوئی ہو۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ یہ بھی تزئین و حسن کا انداز ہے کہ کاکل ایک خاص ترتیب سے بنائی گئی ہو کہ اس میں وہ کیفیت ہو جسے بگاڑنے میں بنانا

(careful disarray) کہتے ہیں۔ یعنی بالوں کو اس کمال سے بنایا ہو کہ وہ اُلجھے ہوئے اور بے ترتیب معلوم ہوں۔ (موجودہ زمانے کی بعض مغربی فلمی اداکاراؤں اور ٹی۔وی شخصیتوں کا یہی انداز ہے۔)

ایک امکان یہ بھی ہے کہ میر نے ''کاکل'' کو مذکر باندھا ہو، اس صورت میں ''اُلجھے سلجھے'' کاکل کی صفت بھی ہے اور مخاطب کے لیے بھی موزوں ہے۔ لہٰذا یہ کثیر المعنویت کی عمدہ شکل ہے، کہ ایک ہی فقرہ دو مختلف اشیا پر یا دو مختلف لوگوں پر مختلف معنی میں صادق آئے۔

''کاکل'' کو عام طور پر مونث باندھا گیا ہے۔ چناں چہ جوش کی ایک مشہور رباعی کا پہلا مصرع ہے :

کاکل کھل کر بکھر رہی ہے گویا

لیکن ''نوراللغات'' نے سید محمد خاں رند کے حوالے سے مذکر بھی درج کیا ہے :

الٰہی الاماں رہیو نگہباں اپنے بندوں کا   بلا نازل ہوئی شانے پہ کاکل اُس نے چھوڑا ہے

آفاق بنارسی نے اپنی ''معین الشعرا'' میں انھیں رند کے حوالے سے ''کاکل'' کو مونث بتایا ہے :

خوش آئی ہے انھیں اب وضع بانکی   کمر پر رہتی ہے کاکل میاں کی

غالب کے یہاں اس کا مذکر استعمال اکثر لوگوں کے ذہن میں ہوگا :

سبزۂ خط سے ترا کاکل سرکش نہ دبا   یہ زمرد بھی حریف دم افعی نہ ہوا

ان شواہد کی روشنی میں یہ قیاس درست معلوم ہوتا ہے کہ میر نے اصل میں ''اُلجھے سلجھے'' ہی لکھا تھا، اور یہ فقرہ دونوں طرف (کاکل اور عاشق) راجع ہوتا ہے۔ ''کاکل'' کی تذکیر دلی اور لکھنؤ دونوں جگہ ثابت ہے، یہ اس بات کا مزید ثبوت ہے کہ یہاں اسے مذکر ہی پڑھنا چاہیے۔

''لاگ'' کی ذومعنویت کے لیے ملاحظہ ہو ۵۷/۴۔ یہاں بہ ظاہر ایک ہی معنی کارآمد ہیں (لگاؤ اور تعلق) لیکن مصرع ثانی میں ''گرفتار'' کا لفظ اس بات کا بھی اشارہ ہے کہ ''لاگ'' بہ معنی ''رنجش'' بھی بہت دُور نہیں، بل کہ دریدا (Derrida) کی زبان میں ''التوا میں'' (under erasure) ہے۔ ''لاگ'' اور ''دل'' میں ضلع کا تعلق بھی ہے۔ کیوں کہ ''دل لگنا'' محاورہ ہے۔

اگر ''اُلجھے سلجھے'' کے بعد وقفہ فرض کریں تو یہ فقرہ خطابیہ ہو جاتا ہے۔ اس طرح اس کی کثیر المعنویت تو جاتی رہتی ہے، لیکن ایک نئے معنی حاصل ہوتے ہیں کہ اے اُلجھے سلجھے شخص، تمھارے مزاج اور طبیعت میں بے لطفی اور تغیر ہے، تم کبھی اُلجھے ہوئے، یا اُلجھن میں رہتے ہو، کبھی سلجھ جاتے ہو اور تمھارے مزاج کو قرار آ جاتا ہے۔ تم کو اگر لطفِ زندگی حاصل کرنا ہے تو کسی کاکل کے گرفتار رہو، پھر تمھاری زندگی ایک ڈھب پر آ جائے گی۔

مزید ملاحظہ ہو ۳۲۷/۲۔

۳۴۴/۲ اس شعر میں مراعات النظیر کی بندش لاجواب ہے، بازار، مول، بیچ، خریدار۔ جہاں، جان، دل۔ ردیف کے استمراری معنی یہاں بھی بہت خوب ہیں، کہ ہر وقت خریدنے کو تیار رہو۔ ظاہر ہے کہ ''دل'' سے مراد یہاں محض دل نہیں، بل

کہ وہ دل ہے جو دردمند ہو، باہمت ہو۔ ("باہمت" اصطلاح صوفیا میں اُسے کہتے ہیں جسے دنیا سے لگاؤ نہ ہو۔) یا پھر وہ دل جو باصفا ہو اور جس میں جلوۂ محبوب منعکس ہو سکے۔ یا پھر وہ دل جو خود تالیف کا محتاج ہو، اور جس کے بارے میں کہا گیا:

دل بدست آور کہ حج اکبر است　　از ہزاراں کعبہ یک دل بہتر است

(دل کو ہاتھ میں لو، یعنی دلوں کو جیت لو۔ یہی حج اکبر ہے۔ ایک دل ہزروں کعبہ سے بہتر ہے۔)

جان کو بیچ کر دل خریدنے میں قول محال بھی بہت دل چسپ ہے۔ جب جان نہ رہے گی تو دل کس کام کا؟ لیکن معاملے کی خوبی یہی ہے کہ چاہے جان چلی جائے، لیکن دل ایسا ہاتھ آئے جو صحیح معنی میں دل ہو۔

اگر "مول" کو بروزن "پھول" پڑھیں تو بھی مناسب ہے۔ اب "مول" کے معنی ہوں گے۔ "اصل"، "جڑ"، "بنیاد"، "اصل رقم" (بہ مقابل "سود" جیسے غالبؔ کے خط میں ہے کہ "مول جدا سود جدا" (بہ نام علائی) چوں کہ بازار (یعنی دکان، تجارت) کی بنیاد اکثر قرض پر ہوتی ہے، یعنی لوگ سرمایہ قرض لے کر تجارت میں لگاتے ہیں، اس لیے "مول" بہ معنی "اصل رقم" بہت خوب ہے، کہ بازار جہاں میں اصل رقم تو دل ہے، باقی سب سود ہے، (یہ بھی خیال رہے کہ سود حرام ہے۔)

اگر "مول" بہ معنی "بنیاد"، "جڑ" رکھیں تو بھی خوب معنی برآمد ہوتے ہیں کہ بازار جہاں کی بنیاد ہی دل پر ہے۔ اگر دل نہ ہو تو بازار بھی قائم نہ ہو۔ ان معنی کی رو سے جان کو بیچ کر دل خریدنا برابر ہے سارے بازار جہاں کو خریدنا۔ بہت خوب کہا ہے۔

(۳۴۵)　　(۱۲۴۴)

حیران ہو رہو گے جو ہم ہو چکے کبھی　　دیکھا نہیں ہے مرتے کسو عشق باز کو

۳۴۵/۱ مشہور ہے کہ حضرت بہاء الدین زکریا صاحب ملتانی نے حضرت قطب الدین صاحب بختار کاکی کو لکھا کہ "درمیان ما و شما عشق بازی است" (ہمارے اور آپ کے درمیان عشق بازی ہے۔) قطب الدین بختار کاکی صاحب نے جواب میں لکھا کہ "درمیان ما و شما عشق است بازی نیست۔" (ہمارے اور آپ کے درمیان عشق ہے، کھیل نہیں ہے۔") خواجہ کاکی کے جواب میں اشارہ تھا کہ عشق جیسی مہتم بالشان چیز کے لیے "بازی" کا لفظ مناسب نہیں۔ کیوں کہ "عشق بازی" میں حرص و ہوا، یا غیر سنجیدگی کا مفہوم ہے۔ ممکن ہے یہ واقعہ میرؔ کے ذہن میں رہا ہو، کیوں کہ اس شعر میں "عشق باز" کا لفظ عجب طنزیہ تناؤ رکھتا ہے کہ عشق ہمارے لیے محض ایک کھیل ہے۔ (عشق = موت۔ کسی پر مرنا = کسی سے محبت کرنا۔ لہٰذا عشق (= موت) ہمارے لیے کھیل کی طرح ہلکا اور آسان ہے۔ ہمیں مرنا کچھ مشکل نہیں۔

مضمون کی دوسری، بل کہ بنیادی خوبی اس شعر میں یہ ہے کہ متکلم معشوق کو تنبیہ کر رہا ہے کہ تم کیا جانو عشق بازوں کی (یا اُن لوگوں کی، جو عشق کو کھیل سمجھتے ہیں) موت کیسی ہوتی ہے؟ جب ہم مریں گے تو تم بھونچکا رہ جاؤ گے۔ ایہام نے یہاں امکانات کا سلسلہ رکھ دیا ہے۔ (۱) تم سمجھتے ہو ہم سخت جان ہیں، جب مریں گے تو تم کو پتہ لگے گا کہ جاں سپاری ہمارے لیے کس قدر آسان تھی۔ (۲) جب ہم مریں گے تو تمھیں معلوم ہوگا کہ لوگ عشق میں مرتے بھی ہیں۔ اس

میں یہ کنایہ ہے کہ اب تک تمھیں کوئی سچا عاشق نصیب نہیں ہوا۔ جو مر کر دکھا دے۔ (۳) جب ہم مریں گے تو اس قدر دھوم سے اٹھیں گے، ہمارا اتنا اعزاز و اکرام ہوگا کہ تم حیرت میں پڑ جاؤ گے۔ (۴) جب ہم مریں گے تو بہت شور و غوغا کر کے تمھیں رسوا کر کے مریں گے۔ تم حیرت میں پڑ جاؤ گے کہ ہم اس قدر دم خم رکھتے تھے۔

یہ پہلو بھی بہت نادر ہے کہ معشوق کو کوئی دھمکی نہیں دے رہے ہیں، یہ بھی نہیں کہہ رہے ہیں کہ تم کو افسوس ہوگا۔ بس یہی کہا ہے کہ تم حیران ہو کر رہ جاؤ گے۔ اس میں ایک قلندرانہ شان بھی ہے اور ایک طرح کی بے چارگی بھی ہے۔ صحیح معنی میں انسانی سطح کا شعر کہا ہے۔

اب ذرا الفاظ پر غور کریں۔ اپنے لیے "ہو چکنا" (مر جانا) کہا ہے اور معشوق کے لیے (حیران) "ہو رہنا" دونوں میں توازن خوب ہے، اور ایک لمحے کے لیے دھوکا ہوتا ہے کہ دونوں جگہ ایک ہی طرح کی بات ہے۔ "ہو رہنا" میں معنی کا لطف یہ ہے کہ تم حیران ہو کر رہ جاؤ گے، اور یہ بھی کہ تم ہمیشہ ہمیشہ حیران رہو گے۔ "حیران" کے ایک معنی "پریشان"، "متفکر" بھی ہوتے ہیں۔ چناں چہ "حیران و پریشان"، "حیران و سرگرداں" روزمرے ہیں۔ لہٰذا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جب میں مروں گا تو تم پریشان ہو کر رہ جاؤ گے کہ یہ کیا آفت آئی؟ "کبھی" میں اس بات کا کنایہ ہے کہ ایک وقت وہ آئے گا جب ہم مر جائیں گے۔ ابھی تو تمھارے جور و ستم برداشت کر رہے ہیں، لیکن ہمیشہ ایسا نہ ہوگا۔

دوسرے مصرعے میں ایک لطف تو یہ ہے کہ معشوق سے کہا جا رہا ہے کہ تم نے کسی عشق باز کو مرتے نہیں دیکھا ہے، حالاں کہ معشوق پر تو لوگ مرتے ہی ہیں، اس معنی میں کہ اس پر عاشق ہوتے ہیں۔ (عاشق ہونا = مرنا۔) اس کو ایک طرح کا ایہام کہہ سکتے ہیں، یا قولِ محال، کہ لوگ معشوق پر مرتے ہی رہتے ہیں لیکن معشوق نے کسی کو مرتے دیکھا نہیں ہے۔ دوسرا لطف یہ ہے کہ یہ مصرع استفہامی بھی ہو سکتا ہے۔ کیا تم نے کسی عشق باز کو مرتے دیکھا نہیں ہے؟ کیا تم جانتے نہیں ہو کہ عاشق کس طرح مرتا ہے؟

عشق باز کی موت میں تماشا کا عنصر بھی ہے، کیوں کہ کھیل بھی ایک طرح کا تماشا ہوتا ہے۔ میر نے "موت" کے لیے "تماشا" کا لفظ کئی بار استعمال کیا ہے، مثلاً ملاحظہ ہو $\frac{5}{5}$ اور:

کل تک تو ہم وے ہنستے چلے آئے تھے یوں ہی مرنا بھی میر جی کا تماشا سا ہو گیا (دیوانِ دوم)

جس طرح کھیل ایک طرح کا تماشا ہوتا ہے، اُسی طرح تماشا بھی کھیل ہی ہوتا ہے، اس معنی میں کہ اس کی بنیاد کسی حقیقت پر ہوتی ہے لیکن وہ حقیقی ہوتا نہیں۔ میر کے شعر زیر بحث میں "تماشا سا ہو گیا" یہ معنی بھی رکھتا ہے کہ میر کا مرنا کسی کھیل یا سوانگ کی طرح تھا۔ سوانگ میں لوگ مرتے ہیں لیکن ہم جانتے ہیں کہ یہ محض "کھیل" ہے۔

آخری بات یہ کہ معشوق نے کسی عاشق کا مرنا نہیں دیکھا ہے، اس میں یہ کنایہ بھی ہے کہ معشوق بہت نو عمر ہے۔ کنائے کے باعث بات میں لطف پیدا ہو گیا ہے، ورنہ معشوق کی نو عمری پر اہلی شیرازی جیسا شعر کسی سے نہ ہوا:

فرماں دہی کشور دل کار بزرگ است تو دولت حسنی ز تو ایں کار نیاید

(دل کی مملکت پر حکم رانی کرنا (یعنی اس کا نظم ونسق کرنا) بڑا کام ہے۔ تم حُسن کے نو دولتیے ہو۔ یہ کام تم سے نہ ہوگا۔)

(۳۴۶) (۱۲۲۶)

۹۶۰ کیا بلا خیز جا ہے کوچۂ عشق تم بھی یاں میرؔ مول اک گھر لو

۳۴۶/۱ یہ شعر تجزیہ اور تعریف دونوں سے مستغنی ہے۔ سبک بیانی، تجاہل عارفانہ، انداز درویشی میں رنگ جواں مردی، اور ان پر مستزاد مضمون کی جدت۔ سب سے بڑی بات یہ کہ اتنی بڑی چیز کو گھریلو، دنیاوی کاروبار کی سطح پر لا کر رکھ دیا ہے۔ اور پھر بھی معاملے میں سفیہانہ پن کہیں سے نہیں آیا، کوچۂ عشق کی دل کشی اس بات میں ہے کہ یہاں روز آشوب و ہنگامہ رہتا ہے۔ لیکن یہ ہے ہماری آپ کی دنیا ہی کی چیز، کیوں کہ یہاں لوگ گھر مول لے کر آباد ہو سکتے ہیں۔ اس میں یہ نکتہ بھی ہے کہ عشق میں مبتلا ہونا اختیاری چیز ہے، بس ہمت چاہیے۔ جس طرح گھر خریدنا اختیاری چیز ہے، بس استطاعت چاہیے۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز بیان عمدہ ہے۔ اور مصرع ثانی میں متکلم کا ابہام بھی دیدنی ہے۔ ایک طرح سے متکلم خود اپنے سے مخاطب ہے، اور ایک طرح سے یہ بھی ہے کہ کوئی اور شخص، جسے کوچۂ عشق کا تجربہ ہے، متکلم سے کہہ رہا ہے کہ آؤ تم بھی یہاں رہ کر دیکھو۔ یعنی متکلم، یا اور لوگ، تو وہاں آباد ہو ہی چکے ہیں۔ اب تم بھی اپنی قسمت کیوں نہ آزماؤ؟ "اک گھر مول لینے" میں یہ کنایہ بھی ہے کہ تمھارا ایک گھر کہیں اور تو ہے ہی، ایک گھر یہاں بھی لے لو۔ روز مرہ کی برجستگی، لہجے میں خوف، شوق، لالچ، تجسس، جواں مردی ان سب کا امتزاج اس خوبی سے ہوا ہے کہ شعر بہ ظاہر کچھ نہیں ہے، لیکن اس میں پوری داستان حیات و کائنات بھی موجود ہے۔ انسان کی پامردی، اُس کی مجبوری، دونوں بہ یک وقت بیان ہو گئے ہیں۔ زبردست شور انگیز شعر ہے۔ یہ بات بھی لائق غور ہے کہ عشق کے کوچے میں گھر جو خریدیں گے تو اس کی قیمت کہاں سے ادا کریں گے؟ ظاہر ہے کہ جان دے کر۔ لہٰذا شعر میں دراصل موت کی تلقین ہے، معاش کی نہیں۔

(۳۴۷) (۱۲۳۰)

بارے دنیا میں رہو غم زدہ یا شاد رہو ایسا کچھ کر کے چلو یاں کہ بہت یاد رہو

عشق پیچے کی طرح حسن گرفتاری ہے لطف کیا سرو کی مانند گر آزاد رہو

میرؔ ہم مل کے بہت خوش ہوئے تم سے پیارے اس خرابے میں مری جان تم آباد رہو

۳۴۷/۱ اس شعر میں کیفیت اس قدر ہے کہ اول وہلہ میں معنی کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ لیکن دراصل یہاں معنی آفرینی بھی خوب کارفرما ہے، بہ ظاہر تو بات اتنی سی کہی ہے کہ دنیا میں کچھ کام کر جاؤ، لیکن "ایسا کچھ کر کے چلو یاں" کا ابہام کئی امکانات پیدا کرتا ہے۔ یہ بات تو سامنے کی ہے کہ دنیا دار العمل ہے، اور زندگی وہی زندگی ہے جس میں کوئی یادگار کام کیا گیا ہو۔ اب پہلا نکتہ تو یہ ہے زندگی جیسی بھی گذارو، لیکن ایسی موت مرو کہ وہ یادگار ہو جائے۔ یہاں شیکسپیئر یاد آتا ہے:

..... nothing in his life
Became him like the leaving
of it, he died
As one that had been studied
in his death,
To throw away the dearest
thing he owed,
As 't were a careless trifle.
Macbeth, I, IV, 7-11

(۳۳۵/۱ بھی ملاحظہ ہو۔) دوسری، اور اہم تر بات یہ ہے کہ زندگی خوش یا ناخوش گذرے، لیکن اس کا تعلق انسان کے کارنامے سے نہیں۔ یعنی یہ ممکن ہے کہ انسان کی زندگی بہ ظاہر کچھ ہو، لیکن پھر بھی وہ بڑے کارنامے انجام دے سکے، مثلاً وہ اعلا درجے کا سائنس داں یا شاعر بن جائے۔ یہاں الیٹ کا قول یاد آتا ہے کہ: وہ انسانی وجود جو دکھ سکھ اٹھاتا ہے، اس وجود سے الگ ہوتا ہے جو تخلیقی فن کار ہوتا ہے۔ یعنی تخلیقی فن کار ذاتی دکھ سکھ کا اظہار نہیں کرتا، بل کہ اُس کا تخلیقی عمل، اس کے روزمرہ تجربات وحوادث سے بالاتر ہوتا ہے۔ لہٰذا بہ قول میرؔ یہ ممکن ہے کہ کوئی دنیا میں کسی بھی طرح کی زندگی گذارے، خوشی یا غم سہے، لیکن پھر بھی اُس کا خلاقانہ وجود اپنی جگہ پر فعال رہے، جیسا کہ میلارمے نے کہا ہے، یہ قطعی ممکن ہے کہ کسی کا عام، روزمرہ زندگی کا مزاج کچھ ہو اور اُس کا تخلیقی مزاج کچھ ہو۔ میر کا شعر بھی اسی حکمت کا اظہار کرتا ہے کہ دنیا کے سرد و گرم برداشت کرنے کے باوجود انسان کی تخلیقی سرشت فعال رہے اور ایسا کچھ کارِ نمایاں انجام دے سکے کہ وہ یادگار بن جائے۔

یہ نکتہ بھی ملحوظ رکھیے کہ ''ایسا کچھ کر کے چلو یاں'' بہ ہر حال مبہم فقرہ ہے، اور اس میں دوسرے امکانات بھی ہیں۔ مثلاً دیوانگی میں مشہور ہو جاؤ، کوئی ایسا کام کرو کہ لوگوں کو دھکا (shock) پہنچے، جیسے بھی رہو، پابندیِ رسم و رہِ عام سے پرہیز کرو، تاکہ غیر مقلد (nanconformist) اور انفرادیت پرست مشہور ہو، وغیرہ۔

دیوانِ سوم میں پہلو تھوڑا سا بدل کر یوں کہا ہے:

کچھ طرح ہو کہ بے طرح ہو حال ‌ ‌ ‌ ‌ عمر کے دن کسو طرح بھر لو

مندرجہ بالا شعر میں زندگی سے اُکتاہٹ، کاروبارِ زیست سے بے زاری اور اس کی طرف ایک تحقیر کا جذبہ ہے۔ بے چارگی اور اقبال (acceptance) بھی ہے۔ شعرِ زیرِ بحث میں بھی زندگی کا ولولہ نہیں، لیکن اپنے آپ کو ثابت کرنے اور اس طرح زندگی اور موت دونوں پر قابو پانے کا ولولہ ضرور ہے۔ پھر بھی، شعر میں شیخی مارنے یا تعلی کا کوئی رنگ نہیں۔ کیفیت اور معنی کا امتزاج، تجربہ کارانہ پختگی اور لہجے میں خفیف سی لاتعلقی (detachment) (اس معنی میں کہ شعر میں تعلیم یا تلقین کا کوئی شائبہ نہیں۔ بس عام رائے زنی ہے۔) ان سب باتوں نے اسے مکمل شعر بنا دیا ہے۔

یادر ہنے کے مضمون پر غزل نمبر ۱۴۷ ملاحظہ ہو، جس میں کمال شاعری کا پورا اعتماد جلوہ گر ہے۔ اس کے برخلاف مندرجۂ ذیل شعر میں عجب کیفیات کا امتزاج ہے:

شعر کیے موزوں تو ایسے جن سے خوش ہیں صاحبِ دل ‌ ‌ ‌ ‌ روویں کڑھیں جو یاد کریں اب ایسا تم کچھ میرؔ کرو (دیوانِ پنجم)

گویا شعروں سے لوگوں کا خوش ہونا تو ایک وقتی بات تھی۔ اب کوئی ایسا کام کر گذرنا ہے جس کو یاد کر کے لوگ رنجیدہ ہوں اور روئیں۔ وہ کام کون سے ہوں گے جن کے کرنے سے لوگ میر کو یاد کر کے رنجیدہ ہوں گے اور روئیں گے، اُن کی تخصیص نہیں کی ہے۔ لیکن یہ کام شعر گوئی نہیں معلوم ہوتا۔ ممکن ہے جوانی میں جان دینا، یا کسی کے عشق میں ہوش گنوانا ایسے کام ہوں۔ بہ ہر حال وہ کام ایسے ہوں گے کہ لوگ انھیں یاد رکھیں۔ شاعری بہ ظاہر ایسا کام نہیں۔

۳۴۷/۲ چوں کہ سرو کا پیڑ بالکل سڈول اور سیدھا ہوتا ہے، اس لیے اسے الف سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اور الف ''آزاد'' کی علامت ہے، یعنی وہ شخص جسے مکروہات دنیا اور رسوم زمانہ سے علاقہ نہ ہو۔ (پرانے زمانے میں بہت سے لوگ اپنے ماتھے پر آزادی کی علامت کے طور پر الف کھینچتے بھی تھے۔) بہ ہر حال، سرو = الف اور الف = آزاد سے سرو = آزاد کا استعارہ بنا۔ مضمون وہی ہے جو ۳۴۴/۲ میں ہے۔ لیکن یہاں استعارے مختلف ہیں اور عشق پیچہ کو گرفتار کہنے میں تازگی بہت ہے، کیوں کہ عشق پیچہ میں لفظ ''عشق'' تو ہے ہی، اس بیل کی پتیاں بھی بہت باریک اور شاخیں نازک اور پیچیدہ استوانہ نما (spiral-like) ہوتی ہیں۔ ان سب چیزوں کو عشق سے مناسبت ہے۔ اور پھر یہ بھی کہ عشق پیچہ بیل ہے، لہٰذا یہ کسی درخت یا کسی اور چیز کے سہارے ہی پھلتا پھولتا ہے۔ اپنے آپ اس میں قوت ہی نہیں ہوتی کہ وہ سر بلند ہو سکے۔ لہٰذا عشق پیچہ اس شے کا گرفتار ہو جاتا ہے جس کے سہارے وہ اُگتا ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ عشق پیچے میں سرخ پھول اگتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ سرخ رنگ (زخم، خون میں نہانا، خون بہنا وغیرہ) عشق کی علامت ہے۔

آتش نے عشق پیچہ کا مضمون اُٹھایا ہے۔ لیکن بالکل بے رس اور بات بالکل بے دلیل کہی ہے:

عشق پیچے پر مجھے شک ہوتا ہے زنجیر کا
جس سے لپٹا سوکھا مجنوں کی طرح سے وہ درخت

میر نے کتنی آسانی سے مضمون میں ندرت پیدا کر دی، اور آتش نے کس قدر پاپڑ بیلے لیکن کچھ ہاتھ نہ لگا۔ نہ تو اس بات کی دلیل لائے کہ جس کو زنجیر پہنائی جاتی ہے وہ سوکھ جاتا ہے، نہ اس بات کی کہ عشق پیچہ جس پیڑ سے لپٹتا ہے اس کو سکھا دیتا ہے۔ پھر لال پھول لانے والی سبز رنگ کی بیل اور زنجیر میں کوئی مناسبت نہیں۔ سب پر طرہ یہ کہ ابھی شک میں مبتلا ہیں کہ یہ زنجیر ہے بھی کہ نہیں۔

''عشق پیچہ'' خود بہت دل چسپ لفظ ہے۔ ''نور اللغات'' اور ''آصفیہ'' اسے ''عشق پیچاں'' کا ہم معنی قرار دیتی ہیں اور دونوں لفظ درج کرتی ہیں۔ ''نور'' میں ہے کہ ''عشق پیچاں'' کو اردو میں ''عشق پیچہ'' کہتے ہیں۔ ''نور'' میں سرخ پھول کا ذکر نہیں ہے، ''آصفیہ'' میں ہے۔ پلیٹس نے ''عشق پیچاں'' اور ''عشق پیچہ'' دونوں ترک کیے ہیں اور صرف ''عشق پیچا'' لکھا ہے۔ معنی میں سرخ پھول کا ذکر ہے اور دوسرے معنی درج ہیں (American Jasmine)۔ حالاں کہ امریکی یاسمن کا رنگ وہی ہوتا ہے جو ایرانی یاسمن کا ہوتا ہے، یعنی سرخی مائل اُودا۔ ''بہار عجم'' میں ''عشق پیچاں'' درج ہے اور لکھا ہے کہ یہ ہندستان میں بہت مشہور ہے۔ اسٹائنگاس نے ''عشق پیچاں'' کے معنی (ivy) لکھے ہیں اور ''عشق پیچہ'' کے معنی ''سرخ پھولوں والی ایک بیل'' درج کیے ہیں۔ چوں کہ (ivy) کی شاخیں اور پتیاں اس بیل سے کوئی مناسبت نہیں رکھتیں جسے ہم ''عشق پیچاں'' کہتے ہیں، اس لیے اغلب ہے کہ اسٹائنگاس سے غلطی ہوئی اور ''عشق پیچاں'' وہی ہے جو ''عشق

بیچ" ہے۔ ممکن ہے، پلیٹس نے میر و آتش کے یہاں "عشق پیچہ" دیکھ کر فرض کر لیا ہو کہ یہ الف کے املے سے بنا ہے، اور اصل لفظ "عشق پیچا" ہوگا۔ ذوق نے "عشق پیچاں" لکھا ہے:

مَیں ہمیشہ عاشق پیچیدہ مویاں ہی رہا   خاک پر روئیدہ میری عشق پیچاں ہی رہا

ذوق کے یہاں خوبی یہ ہے کہ "عشق پیچاں" کی صورت کا بھی تذکرہ ہو گیا ہے۔ امیر مینائی نے نواب کلب علی خاں کی مدح پر مبنی ایک قصیدے میں "عشق پیچہ" لکھا ہے:

شوق دل نے یہ کہا مست ہے یہ سرو سہی   عشق پیچے کی طرح جائیے مستی میں لپٹ

اس شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ امیر مینائی بھی "عشق پیچہ" یا "عشق پیچا" کہتے تھے۔ "عشق پیچہ" اور سرو کا تعلق بھی اس شعر سے ثابت ہوتا ہے۔ اب یہ بات بھی ظاہر ہوئی کہ عشق پیچے کو چوں کہ سرو کا عاشق قرار دیا جاتا ہے، اس لیے میر کے شعر زیرِ بحث میں "عشق پیچہ" اور "سرو" بڑی مناسبت کے لفظ ہیں۔

۳۴۷/۳ اس شعر میں طنزیہ تناؤ غیر معمولی ہے، کیوں کہ یہ مضمون بہ یک وقت دعا اور برکت کا بھی ہے اور بد دعا اور منحوسیت کا بھی۔ "اس خرابے" کا ابہام بھی قابلِ دید ہے۔ اس فقرے سے حسب ذیل معنی نکل سکتے ہیں۔ (۱) دشت، ویرانہ (۲) خرابۂ عشق (۳) دنیا۔ مصرع اولیٰ کی نثر بھی دو طرح ہو سکتی ہے۔ (۱) اے میر ہم سارے (= ہم سب) تم سے مل کر بہت خوش ہوئے۔ (۲) اے میر ہم تم سے مل کر بہت سارے (= بہت زیادہ) خوش ہوے۔ دوسری صورت میں بھی متکلموں کی تعداد مبہم رہتی ہے کہ ایک ہے یا بہت سے ہیں۔

اب شعر کی صورتِ حال پر غور کریں۔ پہلے مصرعے میں تعریف و توصیف ہے۔ کچھ لوگ میر سے ملنے کے لیے خرابے میں جاتے ہیں۔ یا میر سے کچھ لوگوں کی ملاقات اتفاقیہ طور سے خرابے میں ہوتی ہے۔ ("خرابہ" کی معنویت ذہن میں رکھیے۔) ملاقاتی لوگ میر کے رکھ رکھاؤ، اُن کے استغراق فی العشق وغیرہ سے بہت متاثر ہوتے ہیں، وہ دیکھتے ہیں کہ میر واقعی سچے اور کھرے آدمی ہیں۔ لہٰذا وہ کہتے ہیں کہ اے میر تم سے مل کر ہم بہت خوش ہوے۔ اب سامع کو اُمید ہوتی ہے کہ مصرع ثانی میں میر کو کچھ انعام و اکرام دیے جانے کا ذکر ہوگا، یا کم سے کم اتنا تو ہوگا کہ ان کی کسی خاص صفت، یا صفات کا تفصیلی تذکرہ ہوگا۔ لیکن مصرع ثانی دعائیہ ہے۔ ایک لمحے کے لیے خیال آتا ہے کہ میر کو پھلنے پھولنے کی دعا دی جا رہی ہے۔ لیکن ذرا سے ہی توقف سے یہ بات کھل جاتی ہے کہ یہ تو ایسی دعا تھی کہ بد دعا اس سے بہتر تھی۔ یہ نہیں کہا کہ میر تم کو ہم اس خرابے سے نکال لیے چلتے ہیں۔ یا ہم اب تمھیں مزید خرابی سے بچا لیں گے۔ بل کہ یہ کہا کہ تم یہاں آباد رہو۔ اس کے کئی مفہوم ہیں۔ (۱) تم یہاں ہمیشہ ہمیشہ رہو۔ (۲) خرابے میں کوئی پھلتا پھولتا نہیں، لیکن تم پھلو پھولو۔ (ظاہر ہے کہ خرابے میں پھلنا پھولنا کس کام کا؟ بل کہ نقصان دہ ہی ہوگا۔ کیوں کہ اور لوگ تو وہاں تباہ حال ہوں گے، اور انھیں میر کا پھولنا پھلنا ایک آنکھ نہ بھائے گا۔) (۳) یہ خرابہ ہم تمھیں دیے دیتے ہیں۔ عام حالات میں تو خرابے کو آبادی میں تبدیل کرنا بہتر ہوتا، لیکن چوں کہ تم یہاں ہو اور تم بڑے اچھے آدمی ہو، اس لیے اب یہ خرابہ ہو اور تم ہو۔ (۴) تم اب تک اس خرابے میں خانہ برباد تھے، اب آباد اور مقیم رہو گے۔

ان سب پر طرہ یہ کہ میر کو "مری جان" کہا ہے، یعنی انتہائی محبت اور خوش نودی کا اظہار کیا ہے۔ طنز کی لطافتیں حافظ اور شیکسپیر کی یاد دلاتی ہیں۔ پھر یہ بھی ملحوظ رکھیے کہ میر نے کئی جگہ اپنے لیے شہر گردی کو دشت گردی پر فوقیت دی ہے، چناں چہ اسی غزل میں ہے:

ہم کو دیوانگی شہروں ہی میں خوش آتی ہے — دشت میں قیس رہو کوہ میں فرہاد رہو

مزید ملاحظہ ہو، دیوان اول:

مجنوں جو دشت گرد تھا ہم شہر گرد ہیں — آوارگی ہماری بھی مذکور کیوں نہ ہو

اس شعر پر بحث اور مزید اشعار کے لیے ملاحظہ ہو ۳۲۹/۱۔ ان تمام اشعار میں شہر کا یہ تصور بھی ہے کہ بربادی کے باعث شہر اور دشت میں کوئی فرق نہیں رہا۔ اس مضمون کے لیے ملاحظہ ہو ۳۳/۵۔ اسی سلسلے میں یہ شعر بھی دل چسپ ہے، کہ آوارہ گردی ایک طرح کی ہرزہ گردی ہے۔ قلندر کو چاہیے کہ سر میں زنجیر لپیٹنے کے بجاے اسے پاوں میں لپیٹ لے:

موقوف ہرزہ گردی نہیں کچھ قلندری — زنجیر سر اتار کے زنجیر پا کرو (دیوانِ سوم)

یعنی پاؤں میں زنجیر ڈال کر بیٹھ رہنا بہتر ہے اس لیے کہ انسان سر پر زنجیر باندھے، قلندر بنے اور جگہ جگہ پھرتا رہے۔ واضح رہے کہ قلندر اپنے سر پر زنجیر اپنی آزادی کا اعلان کرنے کے لیے باندھتے ہیں، یعنی یہ ظاہر کرتے ہیں کہ ہم نے اپنے سر کو گراں لیکن پاؤں کو آزاد کر لیا ہے۔

(۳۴۸) (۱۲۳۱)

ہوتے ہیں خاک رہ بھی لیکن نہ میر ایسے — رہتے میں آدھے دھڑ تک مٹی میں تم گڑے ہو

۳۴۸/۱ اس سے ملتے جلتے پیکر اور اشعار کے لیے دیکھیں ۱۵۹/۴۔ وہاں جس شعر پر بحث ہے وہ خود اپنی جگہ اس قدر بھرپور ہے کہ اس کا جواب تقریباً محال تھا۔ لیکن میر تو اکثر ہی محال کو ممکن کر دیتے ہیں۔ چناں چہ اس شعر میں کئی باتیں ایسی ہیں جو اسے ۱۵۹/۴ سے ممتاز کرتی ہیں۔ (۱) وہاں دشت کا تذکرہ ہے، یہاں شارع عام کا (جو غالباً معشوق کی گلی ہے۔) (۲) وہاں مجبوری سے پابہ گل ہونے کی بات ہے، یہاں ارادی طور پر خاک رہ ہونے کا تذکرہ ہے۔ (۳) وہاں زانو اور کمر، گل اور آب جیسے الفاظ سے پیکر کو روزمرہ زندگی سے کچھ دور کر دیا ہے، یہاں آدھے دھڑ اور مٹی میں گڑے ہونے کا ذکر معاملے کو فوری دنیا کے نزدیک لے آتا ہے۔ (۴) وہاں لہجہ ہمدردانہ ہے، لیکن اس میں تھوڑی سے لاتعلقی بھی ہے۔ یہاں لہجہ نہایت گھریلو اور اپنائیت سے بھرپور ہے۔ شعر زیر بحث میں یہ کنایہ بہت زبردست ہے کہ (۱) یا تو میر آہستہ آہستہ زمین میں ضم ہوتے جا رہے ہیں۔ یا (۲) اُنھوں نے خود کو زمین میں گاڑ لیا ہے۔ تا کہ جو بھی گذرے اُن کو قدموں یا گھوڑے کی ٹاپ سے پامال کرتا ہوا گذرے۔ اس طرح وہ پوری طرح خاک رہ میں مل جائیں گے، یعنی خاک ہو جائیں گے۔

معشوق کی گلی میں جانا اور مرمٹنا، یا معشوق کی گلی میں خاک ہو جانا، متداول مضمون ہے۔ اس کو اس قدر شدت اور خوف انگیزی سے بیان کرنا اور انسانی ارادے کو تقدیر جیسی ناگزیری بخشنا میر کا کرشمہ ہے۔ اس تصور ہی سے جُھرجُھری

آجاتی ہے کہ کوئی شخص سرِ راہ آدھے دھڑ تک زمین میں گڑا ہوا ہے۔ اور خلقت اُس پر سے گذر رہی ہے اور یہ انجام اس نے اپنے لیے خود ہی اختیار کیا ہے۔

تخاطب کا ابہام بھی مصرع اولیٰ میں خوب ہے۔ ایک مفہوم تو یہ ہے کہ میر کو مخاطب کر کے کہا کہ لوگ خاک رہ ہوتے ہیں، لیکن اے میر، تم ایسے (یا اے میر، اس طرح) نہیں ہوتے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ دو متکلم ہیں۔ مصرع اولیٰ کا متکلم عمومی بات کہتا ہے کہ ہوتے ہیں خاک رہ بھی لیکن میر ایسے یا میر کی طرح نہیں ہوتے ہیں۔ دوسرا متکلم براہ راست میر سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ رستے میں آدھے دھڑ تک مٹی میں تم گڑے ہو۔ دیکھو تم نے اپنا یہ کیا حال بنا لیا ہے؟

پیکر کی شدت اور معنی آفرینی کا یہ رنگ، اس طرح کے شعر میر کے سوا کسی کو نصیب نہ ہوئے۔

(۳۴۹)

(۱۲۳۲)

۹۶۵ کیا آنکھ بند کر کے مراقب ہوئے ہو تم جاتے ہیں کیسے کیسے سمیں چشم وا کرو سمیں = مناظر، حالات

۳۴۹/۱ "مراقبہ" کے اصل معنی ہیں "کسی سے کسی چیز کی اُمید رکھنا، کسی سے خوف کھانا۔" (منتخب اللغات) چوں کہ جس طرف سے اُمید یا خطرہ ہوتا ہے، اس طرف بار بار دیکھتے ہیں یا اُدھر متوجہ ہوتے ہیں، لہٰذا معنی بنے "متوجہ ہونا، نگہبانی کرنا، بہ غور دیکھنا"۔ اس سے معنی بنے "دھیان کرنا، کسی چیز پر دیدۂ دل کو متوجہ کرنا۔" عارفوں کی اصطلاح میں یہی معنی ہیں۔ شعر زیر بحث میں دونوں طرح کے معنی بہت خوبی سے آئے ہیں۔ (۱) تم آنکھ بند کر کے مراقبہ کر رہے ہو۔ (۲) تم آنکھ بند کر کے دیکھ رہے ہو۔ دوسرے معنی کی رو سے مراقبہ کرنے والوں پر مزید طنز ہے کہ تمھاری آنکھیں تو ہیں بند، اور تم کو اُمید یا دھوکا ہے مشاہدے کا۔

"سمیں" کا براہ راست تعلق "سے" (بہ معنی "وقت") سے نہیں ہے، دراصل یہ "سماں" کی جمع بہ طور امالہ ہے۔ "سماں" کے کئی معنی ہیں۔ (ان میں "زمانہ" بھی ہے۔) جو معنی ہمارے لیے سب سے زیادہ مفید طلب ہیں وہ میں نے حاشیے میں درج کر دیے ہیں، کہ دنیا دراصل گذرتے ہوئے مناظر کی طرح ہے۔ (اس بات کو رسل Bertrand Russall) نے ہمارے زمانے میں بڑی قوت اور استدلال سے بیان کیا کہ دنیا، اور ہر شخص یا ذی وجود محض واقعات کا سلسلہ series of events ہے۔) ایک سے ایک دل چسپ، توجہ انگیز، معنی خیز، حیرت فزا منظر یا حالت ہمارے سامنے سے گذر رہی ہے:

سرسری تم جہان سے گذرے ورنہ ہر جا جہان دیگر تھا (دیوان اول)

اور ہم ہیں کہ مراقبے میں ہیں، اور اس دھوکے میں ہیں کہ اس طرح تجلیات و مناظر دیکھیں گے۔ حالاں کہ اصل چیزیں جو دیکھنے کی ہیں وہ تو ہمارے چاروں طرف ہیں۔ اب "چشم وا کرو" میں ایک اور معنی نظر آتے ہیں کہ یہ تنبیہی فقرہ ہے۔ آنکھیں کھولو، ہوش میں آؤ۔ تم کن خیالوں میں گم ہو؟

مضمون کا انوکھا پن اس بات میں ہے کہ خارج کو باطن پر، یا ظاہر کو مخفی پر ترجیح دی گئی ہے۔ اچھا خاصا دنیا

پرستانہ (this wordly) شعر ہے۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز بھی بہت عمدہ ہے۔ تین فقرے ہیں اور تینوں انشائیہ۔ یہ بات بھی دھیان میں رکھنے کی ہے کہ اگر چہ یہ مضمون دنیا پرستانہ ہے، لیکن مادہ پرستانہ نہیں۔ یعنی شے یا مادہ کو سب کچھ نہیں کہا گیا ہے۔ کہا یہ گیا ہے کہ خلاقِ عالم نے دنیا اس لیے بنائی ہے کہ ہم دنیاوی مظاہر کو دیکھ کر خلاقِ عالم کو یاد کریں، یا پہچانیں۔ چپ چاپ راہبوں کی طرح دنیا سے دور پڑے رہنے سے عرفان نہ حاصل ہوگا۔ عرفان تو مشاہدہ مطالعۂ عالم کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے۔

(۱۲۳۶_۱۲۳۷) **(۳۵۰)**

رہتا ہے پیش دیدۂ تر آہ کا سبھاؤ
جیسے مصاحب ابر کی ہوتی ہے کوئی باؤ

آنکھوں کے آگے رونے سے میرے محیط ہے
ابروں سے جا کہے کوئی پانی پیو تو آؤ

آ عاشقوں کی آنکھوں میں تک اے بہ دل قریب
ان منظروں سے بھی ہے بہت دور تک دکھاؤ

آنکھوں کا جھڑ برسنے سے جتھیا کے کم نہیں
پل مارتے ہے پیش نظر ہاتھی کا ڈباؤ

۹۷۰ سینے کے اپنے زخم سے خاطر ہو جمع کیا
دل ہی کی اور پاتے ہیں سب لوہو کا بہاؤ

بے تابیِ دل اُفعی خامہ نے کیا لکھی
کاغذ کو مثل مار سراسر ہے پیچ تاؤ

$\frac{۳۵۰}{۱}$ یہ اشعار ایک دوغزلے سے لیے گئے ہیں۔ پورے دوغزلے میں فارسی اور پراکرت کا امتزاج، رعایتِ لفظی، خوش طبعی، مضمون آفرینی کا دریا جوش مار رہا ہے۔ میں نے صرف وہی شعر منتخب کیے ہیں جو اس غیر معمولی دوغزلے میں بھی غیر معمولی ہیں۔ یوں تو ایسے قافیے ہیں، اور وہ بھی غیر مردف، غزل کہنا ہی شاعرانہ کمال کی دلیل ہے۔ یہاں مزید کمال یہ ہے کہ ہر قافیہ انتہائی بے تکلفی اور آسانی سے صرف کیا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

مطلع میں مضمون تازہ ہے، لیکن بہ ظاہر ہلکا ہے، کوئی خاص بات نہیں معلوم ہوتی۔ ذرا سا غور کریں تو لفظ ''مصاحب'' پر نگاہ ٹھہرتی ہے۔ اس کے ایک معنی تو متداول ہیں، کہ وہ شخص جو کسی رئیس یا بڑے آدمی کے یہاں حاضر باش ہو اور اُس کی حیثیت کم و بیش ملازم کی سی ہو۔ دوسرے معنی ہیں، ''ہم صحبت۔'' یعنی برابری سے اُٹھنے بیٹھنے والا، دوست، ہم نشیں اور تیسرے معنی ہیں ''مصاحبت'' یعنی ''گفت گو کرنے والا۔'' ظاہر ہے کہ تینوں معنی یہاں مناسب ہیں، کہ ابر و ہوا میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اب یہ دیکھیں کہ بادل پر ہوا کا عمل دو طرح کا ہوتا ہے۔ کبھی کبھی تو ہوا بادلوں کو اُڑا لاتی ہے اور انھیں مجتمع کر کے کثیر بارش کا اہتمام کرتی ہے۔ کبھی کبھی جب ہوا بہت تیز ہو تو وہ بادلوں کو منتشر کر دیتی ہے۔ یہی عمل آہ اور اشک کے درمیان ہوتا ہے۔ کبھی کبھی تو آہ کی شدت گریہ کو راہ دیتی ہے اور کبھی آہ کرنے سے دل ہلکا ہو جاتا ہے۔ اور اشک باری کی نوبت نہیں آتی۔

''سبھاؤ'' کا لفظ بھی یہاں خوب ہے۔ ''باؤ'' اور ''سبھاؤ'' میں صنعت شبہ اشتقاق تو ہے ہی (کیوں کہ دونوں میں ظاہری مماثلت ہے لیکن ان کی اصل مختلف ہے، دونوں میں کوئی اشتقاقی رشتہ نہیں۔) یہ بات بھی دل چسپ ہے کہ آہ کے عمل کو (جو اُوپر بیان ہوا) ''سبھاؤ'' (یعنی اچھی خصلت) کہا ہے۔ ''سبھاؤ'' کے معنی محض ''خصلت، عادت، ڈھنگ''

بھی ہیں، اور سین مضموم کے لاحقے کے باعث ''اچھی خصلت'' وغیرہ کے معنی بھی درست ہیں۔ میر حسن:

مگر ہم نے خوباں کا دیکھا سبھاؤ کہ بگڑے سے دونا ہو ان کا بناؤ

۳۵۰/۲ ''محیط'' بہ معنی ''سمندر'' ہے اور بادل میں پانی سمندر ہی سے آتا ہے۔ اس اعتبار سے یہ کہنا بہت خوب ہے کہ بادل سے کہو پانی پی کر آئے۔ یعنی اگر میرے رونے سے مقابلہ کرنا ہے تو پہلے میرے، بحرِ اشک سے اکتسابِ آب تو کرے۔ یا پھر محض مشورہ ہے کہ بادل کتنا ہی تر ہو، وہ میرے رونے کی برابری نہیں کر سکتا۔ میرے گریہ کے آگے وہ خشک ہے۔ پہلے وہ پانی پی کر تر ہولے، یا پُر آب ہولے، تب مقابل ہونے کا دعوا کرے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بادل کو پانی پینے کی دعوت دی جارہی ہے، یعنی بادل کو پیغام بھیجا جارہا ہے کہ اگر تم کو پانی پینا ہو تو آجاؤ۔

''کسی کو پانی پلا دینا'' کے معنی ہیں ''کسی کو زک پہنچانا'' اور ''پانی پر بسر کرنا'' کے معنی ہیں ''تنگی سے بسر کرنا''۔ ان دونوں محاوروں کا بھی اشارہ مصرع ثانی میں ہے۔ ''پانی پیو تو آؤ'' پر گمان گذرتا ہے کہ یہ بھی ''منھ دھو رکھو'' قسم کا محاورہ ہوگا، لیکن کسی لغت میں نہیں ملا۔ یہ ہو سکتا ہے کہ میر نے ''پانی پلا دینا'' سے اپنا محاورہ بنالیا ہو کہ اگر پانی پینا ہو، یعنی زک اُٹھانا ہو، تو آجاؤ۔

۳۵۰/۳ معشوق کو ''اے تو جو دل سے قریب ہے'' کہہ کر مخاطب کرنا اور اُس سے کہنا کہ آنکھوں میں آجاو بہت خوب ہے۔ یہ کنایہ بھی ہے کہ معشوق دل کے اندر تو ہے لیکن نظر سے دور ہے۔ مصرع ثانی میں لفظ ''دکھاؤ'' (بہ معنی ''وہ فاصلہ جہاں تک نظر جا سکے'') بہت تازہ اور بدیع ہے۔ میر نے اسے ایک اور جگہ بھی لکھا ہے:

تھا جہاں تک آب دریا کا بہاؤ تھا وہاں تک اس چراغاں کا دکھاؤ (دربیان ہولی)

سوال یہ ہے کہ اس بات سے کیا مراد ہے کہ عاشق کی آنکھ سے بھی بہت دور تک دکھاؤ ہے؟ اس کی سب سے دل چسپ توجیہ تو یہ ہے کہ چوں کہ معشوق کو آنکھوں سے دُور بیان کیا ہے، اس لیے یہ فرض کر سکتے ہیں کہ وہ کہیں سیر و تفریح میں مصروف ہے۔ لہٰذا اس کو بھسلانے کے لیے کہا کہ آنکھوں میں آبیٹھو، یہاں سے بھی دُور تک کا منظر دکھائی دیتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ عاشق کو اپنی وحشت میں طرح طرح کی چیزیں دکھائی دیتی ہے، ہر چیز میں نیا نقشہ نظر آتا ہے، لہٰذا عاشق کی آنکھ سے دیکھی جائے تو دنیا اور ہی طرح کی معلوم ہوگی۔ تیسری بات یہ کہ کسی بھی اُونچی جگہ پر بیٹھیں تو حدِ نظر وسیع ہو جاتی ہے۔ عاشق کی آنکھ میں بیٹھیں گے تو بھی یہی ہوگا۔ قریب اور دُور کی رعایت بھی پُر لطف ہے، دل چسپ شعر ہے۔

۳۵۰/۴ ''ہتھیا'' برسات کے مہینے کا ایک پچھتر ہے، جس میں پانی بہت برستا ہے۔ چناں چہ جب بارش کثرت سے ہو اور لگاتار ہو تو کہتے ہیں ''ہتھیا برس رہی ہے''۔ جہاں پانی گہرا اور وافر ہو اُس کے بارے میں کہتے ہیں ''ہاتھی ڈباؤ پانی ہے''۔ ''ہتھیا'' اور ''ہاتھی کا ڈباؤ'' میں دل چسپ رعایت ہے۔ اس شعر سے یہ بات پھر ثابت ہوتی ہے کہ رونے دھونے کا ذکر کلاسیکی غزل میں اظہارِ واقعہ سے زیادہ مضمون آفرینی کے منطقے کی چیز تھا، اور یہ بات بھی پھر ثابت ہوتی ہے کہ کیسا ہی مضمون ہو، میر رعایتِ لفظی سے چوکتے نہیں۔ اس کے ذریعہ شعر میں معنوی پہلو تو پیدا ہوتی ہی ہے، مضمون میں بھی خوش طبعی آجاتی ہے، اور یہ بات بھی کھلتی ہے کہ غزل میں درد ناکی، یاس و حرماں، یا کسی بھی جذبے سے پہلے مضمون آفرینی کا پہلو نظر

میں رکھنا چاہیے۔ جو ''دردناک'' شعرنا کام ثابت ہوتے ہیں، وہ دراصل مضمون کی ناکامی ہوتی ہے۔

مزید رعایتیں ملاحظہ ہوں: آنکھوں، پیشِ نظر آنکھوں، پل۔ لفظ ''پل'' کے معنی ''اُردو لغت، تاریخی اُصول پر'' (ترقی اُردو بورڈ کراچی) میں ''پلک کی تخفیف'' لکھے ہیں۔ پلیٹس نے اس کے معنی ''آنکھوں کا پوٹا'' بتائے ہیں۔ دونوں صورتوں میں ''آنکھوں'' کی رعایت ظاہر ہے۔ برسبیلِ تذکرہ یہ عرض کردوں کہ پلیٹس نے دُرست معنی لکھے ہیں، ''اُردو لغت'' نے غلط۔ ''پلک'' فارسی ہے اور فارسی میں اس کی تصغیر رائج نہیں، نہ ''پل'' اور نہ کوئی اور لفظ۔ بل کہ اگر تصغیر فرض ہی کرنا تھی تو ''پلک'' کو ''پل'' کی تصغیر فرض کرنا تھا، کیوں کہ کاف کا لاحقہ فارسی میں تصغیر کے لیے آتا ہے۔

ناسخ نے میر سے استفادہ کرکے کہا ہے، لیکن ''ہتھیا'' اور ''ہاتھی ڈباؤ'' کو اُنھوں نے ہاتھ نہیں لگایا:

ایسے مری مژہ کے ہیں بادل بھرے ہوئے   پل مارتے میں دیکھے ہیں جل تھل بھرے ہوئے

آخری بات یہ غور کر لیجیے کہ میر نے ''آنسو کا جھڑ'' نہیں کہا، ''آنکھوں کا جھڑ'' کہا۔ اس طرح استعارہ بھی پیدا ہو گیا اور بادل سے مناسبت بھی بن گئی، کیوں کہ آنکھ اور بادل دونوں سیاہ اور نم ہوتے ہیں۔

$\frac{350}{5}$ خون کا بہاؤ تو دل کی طرف ہوتا ہے، کیوں کہ جسم کا سارا خون دل میں آتا ہے اور دل اسے پھر جسم میں واپس کر دیتا ہے۔ یہ طبی اُصول (کہ خون سارے جسم میں دوڑتا ہے اور دل اس کا منبع ہے) انگریز سائنس دان ہاروی سے بہت پہلے مصری حکیم ابن الہیثم نے دریافت کر لیا تھا۔ عجب نہیں کہ میر اس دریافت سے واقف رہے ہوں۔ مصرعِ ثانی کا مضمون واقعیت سے بھرپور اور دل چسپ ہے، لیکن اس سے نتیجہ جو نکلا ہے وہ اور بھی تازہ ہے۔ سینے میں زخم ہے، دل سینے میں ہوتا ہے، اور دل کی ہی طرف کھنچ کھنچ کر سارا خون چلا آرہا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں سارا خون بدن سے بہہ جائے گا اور زخم اچھا نہ ہوگا، بل کہ زخمی کی موت ہو جائے گی۔

ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میرا سارا خون تو دل کی طرف جاتا ہے۔ (شاید اس لیے کہ آنسو بن کر نکلے۔) ایسی صورت میں سینے کا زخم اچھا کس طرح ہو؟ یہ بھی طبی مسئلہ ہے کہ اگر کسی جگہ کا خون خشک ہو جائے تو وہ حصہ جسم بالکل مردہ ہو جاتا ہے۔ اور اگر وہاں زخم ہو تو زخم پھر مندمل نہ ہوگا۔

''خاطر'' کے معنی چوں کہ ''دل'' کے بھی ہیں، اس لیے یہ ''سینہ'' اور دل کے ضلع کا لفظ ہے۔ میر کے یہاں طبی معلومات پر مبنی دوسرے شعروں کے لیے دیکھیے $\frac{63}{1}$ اور $\frac{111}{1}$۔

$\frac{350}{5}$ یہ شعر رعایتِ لفظی، اور شاعری بہ طور لسانی کھیل، کا شاہ کار ہے۔ اور اس اُصول کو دوبارہ مستحکم کرتا ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری میں بنیادی چیزیں مضمون اور معنی ہیں، جذبہ، احساس اور تجربہ وغیرہ نہیں۔ شاعر کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ مضمون (جو استعارے پر مبنی ہو، اس لیے بہ ہر حال جذبہ اور تجربہ وغیرہ پر مبنی ہوتا ہے، یا جذبہ اور تجربہ وغیرہ کو قاری کے ذہن میں پیدا کرتا ہے۔) ممکن حد تک تازہ ہو اور معنی ممکن حد تک پیچیدہ ہوں۔ میر، غالب، انیس، اقبال جیسے بڑے شعرا نہ صرف یہ کہ یاکبسن (Roman Jacabson) کے الفاظ میں زبان پر منظم تشدد (organised violence) روا رکھتے ہیں، بل کہ بارت (Roland Barthes) کے الفاظ میں، زبان کو بگاڑنے (disfigure) کرنے سے بھی نہیں گھبراتے۔

بھی ہیں، اور سین مضموم کے لاحقے کے باعث "اچھی خصلت" وغیرہ کے معنی بھی درست ہیں۔ میر حسن:

مگر ہم نے خوباں کا دیکھا سجاؤ کہ بگڑے سے دونا ہو ان کا بناؤ

۳۵۰/۲ "محیط" بہ معنی "سمندر" ہے اور بادل میں پانی سمندر ہی سے آتا ہے۔ اس اعتبار سے یہ کہنا بہت خوب ہے کہ بادل سے کہو پانی پی کر آئے۔ یعنی اگر میرے رونے سے مقابلہ کرنا ہے تو پہلے میرے، بحر اشک سے اکتساب آب تو کرے۔ یا پھر محض مشورہ ہے کہ بادل کتنا ہی تر ہو، وہ میرے رونے کی برابری نہیں کر سکتا۔ میرے گریہ کے آگے وہ خشک ہے۔ پہلے وہ پانی پی کر تر ہو لے، یا پُر آب ہو لے، تب مقابل ہونے کا دعوا کرے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بادل کو پانی پینے کی دعوت دی جا رہی ہے، یعنی بادل کو پیغام بھیجا جا رہا ہے کہ اگر تم کو پانی پینا ہو تو آجاؤ۔

"کسی کو پانی پلا دینا" کے معنی ہیں "کسی کو زک پہنچانا" اور "پانی پر بسر کرنا" کے معنی ہیں "تنگی سے بسر کرنا"۔ ان دونوں محاوروں کا بھی اشارہ مصرع ثانی میں ہے۔ "پانی پیو تو آؤ" پر گمان گذرتا ہے کہ یہ بھی "منھ دھو رکھو" قسم کا محاورہ ہوگا، لیکن کسی لغت میں نہیں ملا۔ یہ ہو سکتا ہے کہ میر نے "پانی پلا دینا" سے اپنا محاورہ بنا لیا ہو کہ اگر پانی پینا ہو، یعنی زک اٹھانا ہو، تو آجاؤ۔

۳۵۰/۳ معشوق کو "اے تو جو دل سے قریب ہے" کہہ کر مخاطب کرنا اور اس سے کہنا کہ آنکھوں میں آجاؤ بہت خوب ہے۔ یہ کنایہ بھی ہے کہ معشوق دل کے اندر تو ہے لیکن نظر سے دور ہے۔ مصرع ثانی میں لفظ "دکھاؤ" (بہ معنی "وہ فاصلہ جہاں تک نظر جا سکے") بہت تازہ اور بدیع ہے۔ میر نے اسے ایک اور جگہ بھی لکھا ہے:

تھا جہاں تک آب دریا کا بہاؤ تھا وہاں تک اس چراغاں کا دکھاؤ (دربیان ہولی)

سوال یہ ہے کہ اس بات سے کیا مراد ہے کہ عاشق کی آنکھ سے بھی بہت دور تک دکھاؤ ہے؟ اس کی سب سے دل چسپ توجیہ تو یہ ہے کہ چوں کہ معشوق کو آنکھوں سے دور بیان کیا ہے، اس لیے یہ فرض کر سکتے ہیں کہ وہ کہیں سیر و تفریح میں مصروف ہے۔ لہٰذا اس کو بھسلانے کے لیے کہا کہ آنکھوں میں آبیٹھو، یہاں سے بھی دور تک کا منظر دکھائی دیتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ عاشق کو اپنی وحشت میں طرح طرح کی چیزیں دکھائی دیتی ہے، ہر چیز میں نیا نقشہ نظر آتا ہے، لہٰذا عاشق کی آنکھ سے دیکھی جائے تو دنیا اور ہی طرح کی معلوم ہوگی۔ تیسری بات یہ کہ کسی بھی اونچی جگہ پر بیٹھیں تو حد نظر وسیع ہو جاتی ہے۔ عاشق کی آنکھ میں بیٹھیں گے تو بھی یہی ہوگا۔ قریب اور دور کی رعایت بھی پُر لطف ہے، دل چسپ شعر ہے۔

۳۵۰/۴ "ہتھیا" برسات کے مہینے کا ایک پچھتر ہے جس میں پانی بہت برستا ہے۔ چناں چہ جب بارش کثرت سے ہو اور لگاتار ہو تو کہتے ہیں "ہتھیا برس رہی ہے۔" جہاں پانی گہرا اور وافر ہو اس کے بارے میں کہتے ہیں "ہاتھی ڈباؤ پانی ہے۔" "ہتھیا" اور "ہاتھی کا ڈباؤ" میں دل چسپ رعایت ہے۔ اس شعر سے یہ بات پھر ثابت ہوتی ہے کہ رونے دھونے کا ذکر کلاسیکی غزل میں اظہار واقعہ سے زیادہ مضمون آفرینی کے منطقے کی چیز تھا، اور یہ بات بھی پھر ثابت ہوتی ہے کہ کیسا ہی مضمون ہو، میر رعایت لفظی سے چوکتے نہیں۔ اس کے ذریعہ شعر میں معنویت تو پیدا ہوتی ہی ہے، مضمون میں بھی خوش طبعی آجاتی ہے، اور یہ بات بھی کھلتی ہے کہ غزل میں درد و غم کی، یاس و حرماں، یا کسی بھی جذبے سے پہلے مضمون آفرینی کا پہلو نظر

میں رکھنا چاہیے۔ جو "دردناک" شعر ناکام ثابت ہوتے ہیں، وہ دراصل مضمون کی ناکامی ہوتی ہے۔

مزید رعایتیں ملاحظہ ہوں: آنکھوں، پیش نظر آنکھوں، پل۔ لفظ "پل" کے معنی "اُردو لغت، تاریخی اُصول پر" (ترقی اُردو بورڈ کراچی) میں "پلک کی تخفیف" لکھے ہیں۔ پلیٹس نے اس کے معنی "آنکھوں کا پپوٹا" بتائے ہیں۔ دونوں صورتوں میں "آنکھوں" کی رعایت ظاہر ہے۔ برسبیل تذکرہ یہ عرض کردوں کہ پلیٹس نے دُرست معنی لکھے ہیں، "اُردو لغت" نے غلط۔ "پلک" فارسی ہے اور فارسی میں اس کی تصغیر رائج نہیں، نہ "پل" اور نہ کوئی اور لفظ۔ بل کہ اگر تصغیر فرض ہی کرنا تھی تو "پلک" کو "پل" کی تصغیر فرض کرنا تھا، کیوں کہ کاف کا لاحقہ فارسی میں تصغیر کے لیے آتا ہے۔

ناسخ نے میر سے استفادہ کر کے کہا ہے، لیکن "ہتھیا" اور "ہاتھی ڈباؤ" کو انھوں نے ہاتھ نہیں لگایا:

ایسے مری مژہ کے ہیں بادل بھرے ہوئے پل مارتے میں دیکھے ہیں جل تھل بھرے ہوئے

آخری بات یہ غور کر لیجیے کہ میر نے "آنسو کا جھڑ" نہیں کہا، "آنکھوں کا جھڑ" کہا۔ اس طرح استعارہ بھی پیدا ہو گیا اور بادل سے مناسبت بھی بن گئی، کیوں کہ آنکھ اور بادل دونوں سیاہ اور نم ہوتے ہیں۔

$\frac{۳۵۰}{۵}$ خون کا بہاؤ تو دل کی طرف ہوتا ہے، کیوں کہ جسم کا سارا خون دل میں آتا ہے اور دل اسے پھر جسم میں واپس کر دیتا ہے۔ یہ طبی اُصول (کہ خون سارے جسم میں دوڑتا ہے اور دل اس کا منبع ہے) انگریز سائنس دان ہاروی سے بہت پہلے مصری حکیم ابن الہیثم نے دریافت کر لیا تھا۔ عجب نہیں کہ میر اس دریافت سے واقف رہے ہوں۔ مصرع ثانی کا مضمون واقعیت سے بھرپور اور دل چسپ ہے، لیکن اس سے نتیجہ جو نکلا ہے وہ اور بھی تازہ ہے۔ سینے میں زخم ہے، دل سینے میں ہوتا ہے، اور دل کی ہی طرف کھنچ کھنچ کر سارا خون چلا آ رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں سارا خون بدن سے بہ جائے گا اور زخم اچھا نہ ہوگا، بل کہ زخمی کی موت ہو جائے گی۔

ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میرا سارا خون تو دل کی طرف جاتا ہے۔ (شاید اس لیے کہ آنسو بن کر نکلے۔) ایسی صورت میں سینے کا زخم اچھا کس طرح ہو؟ یہ بھی طبی مسئلہ ہے کہ اگر کسی جگہ کا خون خشک ہو جائے تو وہ حصہ جسم بالکل مردہ ہو جاتا ہے۔ اور اگر وہاں زخم ہو تو زخم پھر مندمل نہ ہوگا۔

"خاطر" کے معنی چوں کہ "دل" کے بھی ہیں، اس لیے یہ "سینہ" اور دل کے ضلع کا لفظ ہے۔ میر کے یہاں طبی معلومات پر مبنی دوسرے شعروں کے لیے دیکھیے $\frac{۶۳}{۱}$ اور $\frac{۱۱۱}{۱}$۔

$\frac{۳۵۰}{۵}$ یہ شعر رعایت لفظی، اور شاعری بہ طور لسانی کھیل، کا شاہ کار ہے۔ اور اس اُصول کو دوبارہ مستحکم کرتا ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری میں بنیادی چیزیں مضمون اور معنی ہیں، جذبہ، احساس اور تجربہ وغیرہ نہیں۔ شاعر کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ مضمون (جو استعارے پر مبنی ہو، اس لیے بہ ہر حال جذبہ اور تجربہ وغیرہ پر مبنی ہوتا ہے، یا جذبہ اور تجربہ وغیرہ کو قاری کے ذہن میں پیدا کرتا ہے۔) ممکن حد تک تازہ ہو اور معنی ممکن حد تک پیچیدہ ہوں۔ میر، غالب، انیس، اقبال جیسے بڑے شعرا نہ صرف یہ کہ یاکبسن (Roman Jacabson) کے الفاظ میں زبان پر منظم تشدد (organised violence) روا رکھتے ہیں، بل کہ بارت (Roland Barthes) کے الفاظ میں، زبان کو بگاڑنے (disfigure) کرنے سے بھی نہیں گھبراتے۔

چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ یہاں میر نے ''کاغذ'' کی رعایت سے ''پیچ وتاب'' کی جگہ بے تکلفی سے ''پیچ تاؤ'' رکھ دیا ہے۔ (کاغذ کے بڑے ورق کے لیے ''تاؤ'' کا اصطلاحی لفظ مستعمل ہے۔)

اس شعر میں صرف ''کاغذ'' اور ''تاؤ'' کی ہی رعایت نہیں ہے۔ مندرجہ ذیل مزید رعایات ملاحظہ ہوں۔ بے تابی، پیچ (تاب = پیچ، اینٹھنا وغیرہ۔) بے تابی پیچ، مار (پیچ وخم بنانا سانپ کی صفت ہے۔) قلم کو افعی کہا، کیوں کہ وہ سیاہ ہوتا ہے اور روشنائی بھی سیاہ ہوتی ہے۔ (جیسے قلم / سانپ کا زہر فرض کرتے ہیں۔) اس اعتبار سے کاغذ کو مثل مار پیچ وتاب دکھایا۔ ''سراسر'' میں سانپ کے سرسرانے کی آواز ہے۔ پھر، بعض سانپوں کے زہر ایسے ہوتے ہیں کہ ان کے کاٹے ہوئے پر تشنج طاری ہو جاتا ہے۔ اسی طرح، افعی خامہ جب کاغذ پر چلا تو کاغذ میں تشنج (= پیچ وتاب) آ گیا۔ روشنائی کا استعارہ چوں کہ زہر ہے، اس لیے جب روشنائی نے کاغذ پر اثر کیا (یعنی اپنے نقش چھوڑے) تو کاغذ پر اس کا اثر لازمی تھا۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ کاغذ کا پیچ وتاب محض مبالغہ نہیں ہے۔ پرانے زمانے میں، جب لفافے کا رواج نہ تھا، خط کا مضمون پوشیدہ رکھنے کے لیے کاغذ کو طرح طرح کے پیچ دیتے تھے۔ کبھی چڑیا کی شکل میں کاغذ کو موڑتے تھے، کبھی کنجی کی شکل میں، کبھی اسے اینٹھ کر لمبی سی لہریئے دار بتی بنا دیتے تھے۔ اس طرح دیکھیں تو اصل مضمون حسن تعلیل پر مبنی ہے، کہ خط لکھنے کے بعد کاغذ کو پیچ دے کر موڑا، لیکن تعلیل یہ کی کہ مار قلم نے جب کاغذ پر اپنا کام دکھایا تو کاغذ کو بھی سانپ کی طرح پیچ وتاب آ گیا۔

جمیل جالبی نے ایک بار مجھ سے کہا کہ میر کا یہ دوغزلہ ہے تو دلچسپ، لیکن ذرا خام کارانہ ہے۔ ان کی مراد غالباً یہ تھی کہ اس میں رعایت اور مضمون آفرینی بہت ہے۔ لیکن رعایت اور مضمون آفرینی کا ہونا کلام کی خامی نہیں بل کہ اس کی پختگی کی دلیل ہے۔

ناسخ نے قلم کو عصائے موسیٰ اور رقیب کو افعی بنا کر اچھا مضمون پیدا کیا ہے، لیکن میر کی سی رعایتیں نہیں ہیں:

ہو اگر سحر بیاں دشمن افعی صورت   قلم اپنا بھی عصائے کف موسیٰ ہووے

''سحر بیاں'' کا لفظ البتہ مضمون سے غضب کی مناسبت رکھتا ہے اور مصرع ثانی کی کثرت الفاظ (یعنی ''عصائے موسیٰ'' کے بجائے ''عصائے کف موسیٰ'') کو بھی گوارا بنا دیتا ہے۔

(۳۵۱)   (۱۲۳۹)

۹۶۵ شہر میں زیر درختاں کیا رہوں میں برگ بند   ہو نہ صحرا نے مری گنجائش اسباب ہو   برگ بند= قلندر

۳۵۱/۱ یہاں ''برگ بند'' کا لفظ اتنا زبردست ہے کہ اس نے مضمون کی خوبی کو ڈھک لیا ہے۔ لغوی معنی میں ''برگ بند'' وہ شخص ہے جو پتیوں کے جھنڈ میں خود کو قید پاتا ہے۔ شہر کے درختوں، باغوں اور سیر گاہوں میں گھومنے پھرنے والا دیوانہ خود کو قیدی محسوس کرتا ہے۔ جب تک صحرا نہ ہو، بھلا اس کے اسباب جنون (جنوں سامانی) کے لیے گنجائش کہاں سے نکلے کہ وہ خاک اڑاتا پھرے؟

اصطلاحی معنی میں "برگ بند" بہ معنی "قلندر" ہے، کیوں کہ قلندر لوگ درخت کی چھال اور پتوں سے جسم ڈھکتے تھے۔ ("بہارِ عجم"۔) اس طرح "برگ بند" دوہرا استعارہ ہے۔ اصطلاح خود استعاراتی جہت رکھتی ہے۔ اور درختوں، باغوں میں خود کو قیدی محسوس کرنے والا گویا پتوں میں بند ہے۔ اس طرح کا استعمال میرؔ و غالبؔ کی خاص ادا ہے، کہ لغوی معنی بھی درست، اور استعاراتی معنی بھی درست، مصرع ثانی کا انشائیہ انداز بھی لاجواب ہے۔ مصرع ڈرامائیت سے بھرپور ہے اور اس کے دو معنی بھی ہیں۔ (۱) نہ صحرا ہوگا نہ مری گنجائش اسباب ہوگی۔ (۲) جب تک صحرا نہ ہو، میری گنجائش اسباب نہ ہوگی۔ مصرع اولیٰ کے انشائیہ میں بھی دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ "کیا" محض استفہام انکاری یا (rhetorical question) ہے، یعنی بھلا کیا فائدہ، کیا حاصل، کس مقصد سے، مَیں شہر میں زیرِ درختاں برگ بند رہوں؟ دوسرے معنی میں سادہ استفہام ہے کہ کیا مَیں شہر میں زیرِ درختاں برگ بند رہوں؟ خوب شعر ہے۔

"گنجائش اسباب" اور شعر زیرِ بحث کے مضمون کو میرؔ نے یوں بھی نظم کیا ہے:

کیا شہر میں گنجائش مجھ بے سروپا کو ہو ۔۔۔ اب بڑھ گئے ہیں میرے اسباب کم اسبابی ۔۔۔ (دیوانِ اوّل)

"برگ بند" کو دیوانِ ششم میں بھی باندھا ہے:

مَیں برگ بند اگرچہ زیرِ شجر رہا ہوں ۔۔۔ فقرِ مکب سے لیکن برگ و نوا نہیں ہے ۔۔۔ مکب = ذلت آمیز

یہاں بھی رعایتیں ہیں، لیکن معنی کا کچھ لطف نہیں۔ "فقرہ مکب" کے لیے کوئی دلیل نہیں دی، اس لیے معنی کم زور ہو گئے۔

دیوان چہارم

ردیف واؤ

(۳۵۲)

(۱۳۶۹)

دم کی کشش سے کوشش معلوم تو ہے لیکن پاتے نہیں ہم اس کی کچھ طرز جستجو کو

۳۵۲/۱ اس شعر کا مضمون (خدا ر معشوق کی جستجو) یوں تو عام ہے، لیکن یہاں جس نئے روپ اور جس نئے معنی کے ساتھ آیا ہے اس نے اس کی دنیا ہی بدل دی ہے۔ میر کا کلام اپنی جگہ پر پوری ایک دنیا ہے، لیکن اس دنیا میں بھی ایسا انوکھا، ایسا چوکھا نقشہ کم نظر آئے گا۔ جیسا اس شعر میں ہے۔

سب سے پہلے لفظ ''کوشش'' پر غور کریں۔ اس کا مصدر ''کوشیدن'' ہے۔ جس کے معنی ہیں ''سعی و جہد کرنا'' اس کا حاصل مصدر ''کوشش'' بھی ہے اور ''کوشہ'' یا ''کوشہ'' بھی۔ آخر الذکر کے معنی ہیں ''وہ چیز جو کسی کوشش کے نتیجے میں حاصل ہو''۔ (''موارد المصادر'' از: علی حسن خاں سلیم) جہاں تک سوال ''جہد'' کا ہے تو یہ لفظ ''کوشش'' کا مرادف ہے، لیکن اس کے معنی ''توانائی'' اور ''رنج'' بھی ہیں۔ موخر الذکر دو معنی فارسی میں شاذ ہیں۔ لیکن ''سعی'' کے بہت سے معنی ہیں اور ان میں سے حسب ذیل معنی ''کوشش'' سے علاقہ رکھتے ہیں۔ (۱) کوشش کرنا (۲) کوئی کام کرنا، کچھ حاصل کرنا (۳) دوڑنا (۴) جلد چلا جانا۔ ''منتخب اللغات'' از: عبدالرشید الحسینی) فارسی ''کوشش'' میں ان سب معنی کی جھلک کم و بیش واضح ہے۔

مندرجہ بالا بحث کی روشنی میں مصرع اولیٰ کے لفظ ''کوشش'' اور مصرع ثانی کے لفظ ''جستجو'' میں کئی طرح کی مناسبتیں نظر آتی ہیں۔ کوشش خود جستجو ہے، یا جستجو خود کوشش ہے۔ دونوں میں کچھ نہ کچھ پانے یا حاصل کرنے کا اشارہ ہے۔ دونوں ایک دوسرے کا استعارہ ہیں۔ دونوں ہی میں ارادے اور قوت کو دخل ہے، یعنی اگر ارادہ نہ ہو اور روح قوی نہ ہو تو نہ کوشش ہوتی ہے اور نہ سعی۔ ''سعی'' سے مشابہ لفظ ''سعی'' کے معنی ہیں ''سما جانا'' (''وسعت'' اسی سے مشتق ہے۔) ممکن ہے فارسی والوں نے ''سعی'' اور ''سعی'' کی اس مشابہت کے باعث ''کوشہ'' یا ''کوشہ'' میں سمائی کا مفہوم بھی ڈال دیا ہو۔ ''موارد المصادر'' میں اس طرف اشارہ ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو میر کے شعر میں ''کوشش'' کے معنی ''موجود ہونا'' بھی ہو سکتے ہیں۔ اس ضمن میں عربی کا یہ قول ''موارد المصادر'' میں درج ہے: **لا یسعنی فی الارض ولا فی السماء ولکن یسعنی فی قلوب المومنین۔** ''سعی'' بہ معنی ''سمانا'' عربی میں نہیں ہے۔ لہٰذا ممکن ہے کہ اصل میں ''لا یسعو'' ہو اور صاحب ''موارد المصادر'' سے، یا اُن کے کاتب سے، سہو ہو گیا ہو۔ بہ ہر حال، ''موارد'' میں اس قول کے معنی براہ

راست تو نہیں بیان ہوے ہیں، لیکن مستنبط یہی ہوتا ہے کہ ''یسعی'' (اگر اصل میں ''یسعی'' ہی ہے۔ ''یسعو'' نہیں ہے) کے بھی معنی ''سمانے'' کے ہیں۔ (وہ نہ زمین میں سماتا ہے اور نہ آسمان میں سماتا ہے، لیکن سماتا ہے تو مومنوں کے دل میں۔) درد کا شعر اسی مقولے پر مبنی معلوم ہوتا ہے:

ارض و سما کہاں تری وسعت کو پا سکے میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے

اس میں کوئی شک نہیں کہ ''سعی'' بہ معنی ''کوشش'' اور ''سعی'' بہ معنی ''سمانا''، دونوں کے اثر سے ہی فارسی والوں نے ''کوشہ'' یا ''گوشہ'' میں ''سمائی'' کا مفہوم ڈال دیا ہوگا۔

''سعی''، ''سعی''، ''کوشش'' ان الفاظ پر بحث اس لیے ضروری تھی کہ اس کے بغیر میر کے شعر کی بعض جہیں کھلتی نہیں۔ ملاحظہ ہو، مصرع اولیٰ میں حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) ''دم کی کشش'' (یعنی ''سانس کی آمد و شد'') سے یہ پتہ تو لگتا ہے کہ ہم اُس کو پانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ (۲) اس سے یہ پتہ تو لگتا ہے کہ ہم نے اُسے حاصل کر لیا، یعنی وہ ہم میں سمایا ہوا ہے۔ (۳) سانس کی آمد و شد سے معلوم تو ہوتا ہے کہ وہ ہم کو پانے کی کوشش میں ہے۔ (۴) یعنی ہمارا وجود اس بات کی دلیل ہے کہ وہ ہمیں پانا چاہتا ہے۔

مصرع ثانی میں حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) ہم سانس لیتے ہیں، اس سے یہ تو ثابت ہے کہ ہم اُس کو پانے کی سعی کر رہے ہیں۔ (۲) لیکن اُس کو پانے کا صحیح طریقہ کیا ہے، یہ ہم کو نہیں معلوم۔ (۳) سانس کی آمد و شد سے یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ ہمیں پانے کی کوشش میں ہے، لیکن ہم یہ سمجھ نہیں پاتے کہ کوشش کا یہ طریقہ کیا ہے؟ (۴) یا، ہماری سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ وہ ہمیں پانے کی کوشش کس طرح کر رہا ہے؟ ہماری سانس چل رہی ہے، اس سے کوشش کا وجود تو ثابت ہوتا ہے۔ لیکن یہ نہیں کھلتا کہ کوشش کس طرح ہو رہی ہے؟

سوال یہ ہے کہ سانس چلنے سے یہ ثابت کیوں کر ہوتا ہے کہ ہم اُس کو پانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ یا وہ ہم کو پانے کی کوشش میں ہے؟ اس کے مندرجہ ذیل جواب ممکن ہیں (۱) عام حالات میں، سانس لینا خود کار عمل ہے۔ لیکن سانس چڑھ جاتی ہے تو ہمیں اس کا احساس ہو جاتا ہے۔ ''دم کی کشش'' سے مراد ہے ''سانس پھولنا'' یا اس بات کا احساس ہو جانا کہ ہم سانس لے رہے ہیں۔ ایسا جوں کہ اُس وقت ہوتا ہے جب محنت کا کام یا بھاگ دوڑ کریں، لہٰذا ثابت ہوا کہ دم کی کشش سے معلوم ہوتا ہے کہ ہم کسی کی تلاش میں ہیں یا کوئی ہماری تلاش میں ہے۔ (۲) سانس لینا برابر ہے زندہ رہنے کے، اور ہمارا زندہ رہنا (وجود میں آنا) ہی اس بات کا ثبوت ہے کہ ہم کسی کی تلاش میں ہیں، یا کوئی ہماری تلاش میں ہے۔ کیوں کہ وجود کا مقصود ہی ہے کہ انسان کسی اور ہستی میں ضم ہو جائے۔ (۳) سانس بدن میں آ جا رہی ہے، اس کا مطلب ہی یہ ہے کہ کوئی کسی کی تلاش میں ہے۔

ایک اور مفہوم یہ ہے کہ وہ ہمیں تلاش کر رہا ہے، یہ بات تو ہم سمجھتے ہیں۔ لیکن اس کا یہ طرز جستجو کیا ہے (کہ سانس کی آمد و شد کے ذریعہ وہ ہم کو تلاش کر رہا ہے) یہ بات ہم پر کھلی نہیں۔ یعنی اس طرح جستجو کرنے میں کیا مصلحت ہے،

یہ بات ہم سمجھتے نہیں۔ ("پانا" = "سمجھنا"۔)

اب سول یہ پیدا ہوتا ہے کہ متکلم کا لہجہ کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس میں حیرت، استعجاب اور بے یقینی بھی ہے اور رنجیدگی اور محزونی بھی۔ تھوڑی سی شکایت بھی ہے کہ کوشش کرنا تو مقدر ٹھہرا دیا، لیکن یہ نہیں بتایا کہ کوشش کا اصل طریقہ کیا ہو؟ یا پھر یہ کہ وہ ہمارے پانے کی کوشش تو کر رہا ہے، لیکن ظاہر نہیں کہ کوشش اس طرح کیوں ہے، اور وہ کامیاب کیوں نہیں ہوتی؟

"کشش" کے معنی محض لغوی طور پر "کھینچنا" (to pull) مراد لیے جائیں تو معنی یہ بنتے ہیں کہ سانس ہم کو کھینچے لیے جارہی ہے۔ (لہذا ثابت ہوتا ہے کہ ہم کوشش = سعی وتلاش میں ہیں۔) بنیادی بات بہ ہر حال یہ ہے کہ کوئی کسی کی تلاش میں ہے، لیکن یہ تلاش لا متناہی معلوم ہوتی ہے۔

آخری معنی یہ کہ یہ بات تو ہمیں معلوم ہے کہ دم کی آمد و شد دراصل کوشش کی علامت ہے۔ یعنی سانس برابر ہے زیست کے، اور زیست کا مطلب ہے وجود۔ اور وجود کا ثبوت ہے حرکت (= سعی وکوشش۔) اصل وجود چوں کہ ایک ہی ہے، اس لیے ہمارا وجود دلیل اس بات کی ہے کہ اس کو وجود مطلق سے کوئی تعلق ہے۔ یہ تعلق یا تو طالب کا ہوگا یا مطلوب کا ہوگا۔ لیکن سانس چوں کہ محسوس نہیں ہوتی (عام حالات میں) اس لیے اگرچہ ہمیں عقلی طور پر تو معلوم ہے کہ کوشش ہو رہی ہے، لیکن یہ کوشش ہمیں محسوس نہیں ہوتی، ہم اس کو پاتے نہیں۔ (یعنی وہ ہمارے ادراک میں نہیں آتی۔)

اس طرح اس سادہ سے شعر میں بیم ورجا، یقین وتشکیک، شکایت واطمینان، تحیر، تفلسف، سب یک جا ہو گئے ہیں۔ فرانسیسی مفکر اور صوفی **بلیز پاسکل** (Blaise Pascal) کا قول یاد آتا ہے کہ اگر تو میرے وجود پر قابض نہ ہوتا تو پھر مجھے تو تلاش بھی نہ کرتا:

Thou would not seek Me if

Thou didst not possess Me.

فرق یہ ہے کہ **پاسکل** نے خود کو بھی capital letter (Me) میں بیان کر کے طالب ومطلوب کو ایک کر دیا اور میر کے یہاں دونوں وجود ایک ہیں، لیکن ایک مقام وہ ہے جہاں طالب بھی مطلوب بن جاتا ہے۔ حضرت سرمد شہید کہتے ہیں:

سرمد اگرش وفاست خود می آید | گر آمدنش رواست خود می آید
بیہودہ چرا درپے او می گردی | بنشیں اگر او خداست خود می آید

(اے سرمد، اگر اُس میں وفا ہے تو وہ خود ہی آئے گا۔ اگر اُس کا آنا مناسب ہے تو وہ خود ہی آئے گا۔ تم بے کار اس کے پیچھے پیچھے کیوں مارے مارے پھرتے ہو؟ بیٹھو اگر خدا ہے تو خود ہی آئے گا۔)

پاسکل کا قول باطنی اور اسراری نوعیت کا ہے۔ میر اور سرمد کے یہاں صوفیانہ ابعاد کے ساتھ ساتھ دل کش انسانی پن ہے۔ معنی کی کثرت کے لحاظ سے میر کو دونوں پر فوقیت ہے۔ سرمد کے یہاں بھی معنی کی تہیں ہیں، لیکن میر جتنی نہیں۔ پھر میر کے لہجے میں پر اسرار ابہام ہے۔ اس شعر کو دہریہ سنے تو کہے یہ تو میرے دل کی بات ہے۔ صوفی سنے تو کہے میرے دل،

کی بات ہے۔ ایسے شعر تمام زندگی میں دو ہی چار بار ہوتے ہیں، اور وہ بھی جب میر جیسا شاعر ہو۔

اتنا سب لکھ جانے کے بعد خیال آیا کہ شعر میں ایک مفہوم اور بھی ہے۔ اگر مصرع ثانی کے ننھے سے لفظ ''کچھ'' کو اہمیت دی جائے تو معنی یہ بنتے ہیں کہ دم کی کشش کے باعث ہمیں یہ بات معلوم تو ہے کہ کوئی ہمیں پانے کی کوشش میں ہے، لیکن اس کے طرز جستجو کو ہم کوئی خاص قابل اعتنا نہیں سمجھتے۔ (اسے کچھ نہیں پاتے، یعنی اسے بہت معمولی سمجھتے ہیں۔) مراد یہ ہے کہ اگر جستجو واقعی موثر ہوتی تو وہ ہمیں اب تک ڈھونڈ چکا ہوتا۔ (اس اعتبار سے بھی ''پانا'' بہ معنی ''سمجھنا'' ہے۔)

(۳۵۳) (۱۴۷۱)

اے آہوان کعبہ نہ اینڈو حرم کے گرد کھاؤ کسو کی تیغ کسو کے شکار ہو

۳۵۳/۱ اپنے قلندرانہ طنطنے، انشائیہ انداز بیان، اور اس مضمون کی وجہ سے کہ اگر دل میں دردمندی نہ ہو تو آہوے حرم جیسا مقدس وجود بھی نامکمل ہے، یہ شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ لیکن اس میں معنی اور اُسلوب کی بعض باریکیاں اور بھی ہیں جن پر نظر فوراً نہیں جاتی۔

پہلی بات تو یہ کہ جو لوگ بلاغت کے اُصولوں سے روایتی قسم کی میکانکی واقفیت رکھتے ہیں، اُن کے نزدیک مصرع ثانی میں حشو ہے، کیوں کہ (ان کے خیال میں) ''کھاؤ کسی کی تیغ'' اور ''کسی کے شکار ہو'' ہم معنی ہیں۔ بہت سے بہت یہ کہہ دیا جائے گا کہ چوں کہ اس تکرار سے لطف پیدا ہو رہا ہے اس لیے حشو تو ہے، لیکن ملیح ہے۔ (حشو قبیح، وہ لفظ ہے جو بالکل بے کار ہو، حشو متوسط، وہ لفظ جو نہ کارآمد ہو، نہ بے کار ہو۔ اور حشو ملیح وہ لفظ جو مکرر ہو لیکن اُس کے ذریعہ کوئی فائدہ حاصل نہ ہوتا ہو۔)

واقعہ یہ ہے کہ اس شعر میں حشو نہیں ہے۔ اور دوسری اہم بات یہ کہ حشو ملیح اور حشو متوسط کی انواع اصل میں مہمل ہیں۔ اگر کوئی لفظ بے کار ہے تو وہ حشو ہے۔ اور اگر وہ کارآمد ہے تو حشو نہیں ہے۔ کلام میں حشو یا تو ہوگا، یا نہ ہوگا۔ مثلاً میر کے زیر بحث مصرعے میں ''کھاؤ کسی کی تیغ'' اور ''کسی کے شکار ہو'' مختلف معنوی ابعاد و انسلاکات کے حامل ہیں۔ ''تیغ کھانا'' زخمی ہونے کے طبعی اور جسمانی عمل کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ''شکار ہونا'' گرفتار ہو جانے، یا بے بس ہو جانے، یا کسی سے نقصان اٹھانے، یا محکوم ہونے کا تاثر رکھتا ہے، کسی کا شکار ہونا، یا حالات کا شکار ہونا وہ معنی نہیں رکھتا جو کسی کی تیغ کھانا یا حالات کی تیغ کھانا میں ہیں۔ (حالات کی تیغ تو کم و بیش مہمل ہے۔) یا مثلاً ''کم زور لوگ طاقت ور لوگوں کا شکار ہوتے ہیں'' کا مفہوم وہ نہیں ہے جو ''کم زور لوگ طاقت ور لوگوں کی تیغ کھاتے ہیں'' کا ہے۔ لہٰذا میر کے مصرعے میں حشو بالکل نہیں ہے۔

اگلا نکتہ ملاحظہ ہو۔ کسی کی تیغ کھانے یا کسی کے شکار ہونے کے بعد کیا حاصل ہوگا، یہ بات مقدر پر چھوڑ دی ہے۔ اس طرح امکانات کا ایک سلسلہ پیدا کر دیا ہے:

(۱) اب تم کسی قابل ہو گے۔

(۲) تب تم مکمل ہو سکو گے۔ ابھی تو ادھورے ہو۔
(۳) تب تمھیں پتہ لگے گا کہ عشق کیا ہے۔
(۴) تب تمھیں معلوم ہوگا کہ زندگی کیا چیز ہے؟

اس مضمون کو بہت مختلف انداز میں دیکھنا ہو تو ملاحظہ ہو۔ $\frac{155}{3}$ ''شکار نامۂ دوم'' میں اس بات کو ذرا ہلکے رنگ میں کہا ہے:

اٹھا کر نہ یک زخم شمشیر اس کا غزال حرم نے اٹھائی ملامت

شعر زیر بحث میں لفظ ''اینڈو'' بہت خوب ہے۔ ''اینڈنا'' کے عام معنی ہیں ''اترا کر چلنا، اکڑ کر ناز سے چلنا، یا اکڑ کر ناز و انداز دکھانا''۔ چوں کہ مستی میں انگڑائی لینے کو بھی ''اینڈنا'' کہتے ہیں، اس لیے عام طور پر اس لفظ کو مستی اور تاک کے مضمون کے ساتھ باندھا گیا ہے:

برنگ تاک اینڈتا پھرے ہے جہاں تو باغ جہاں میں سوداؔ
میں کیا کہوں واں سے وہ وہ سیار کر گئے ہیں گذار اپنا
چمن نہ تنہا جنھوں کے غم سے ہنوز چھاتی پہ کھائے ہے گل
رکھے ہے اب تک ہزار جا سے روش بھی سینہ فگار اپنا (سوداؔ)

....

اینڈتا تھا تیرے مستوں کی طرح سے باغ میں صاحب کیفیت اپنے سلسلے میں تاک تھا (آتش)

جیسا کہ ظاہر ہے، دونوں کے یہاں معنی پوری طرح آگئے ہیں، لیکن کوئی نئی جہت یا نہیں ہے۔ میر نے آہوان کعبہ کو اینڈتا دکھا کر ان کا غرور و ناز بھی دکھا دیا، اور یہ بھی ظاہر کر دیا کہ یہ سب اتراہٹ اور اکڑ جھوٹی ہے، کیوں کہ (۱) اگر کسی کی تیغ کھائی ہوتی تو اینڈنا بھول جاتے۔ یا (۲) اگر تیغ کھا کر اینڈتے تو ایک بات تھی، فخر مباہات کا موقع تھا۔ اس وقت تو محض خالی خولی اکڑ ہے۔

''حرم کے گرد'' کا فقرہ بھی خوب ہے۔ کیوں کہ آہوان کعبہ جب تک حرم کے گرد رہیں گے، محفوظ رہیں گے۔ لہٰذا وہ پہلے حرم کے محاذ سے نکلیں، کوچہ و صحرا میں آوارہ ہوں، پھر اس لائق ہوں کہ شکار کیے جائیں۔ صحیح معنی میں بڑا شعر ہے۔

آل احمد سرور نے اس شعر پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''انسانیت کے لیے میر نے اپنے زمانے کی مروجہ اصطلاح ''عشق'' سے کام لیا ہے۔ جو آدمی کو خود غرضی اور مفاد کے دائرے سے نکال کر ایک بڑے مقصد مشن یا مسلک سے آشنا کر دیتا ہے۔ اور جس کی گرمی سے بے مقصد زندگی میں گرمی پیدا ہو جاتی ہے جو آخر زندگی کے لیے ایک روشنی بن جاتی ہے۔'' سرور صاحب کا نکتہ شعر کے معنی کا ایک پہلو بیان کرتا ہے۔ لیکن اخلاقی فکر کا جتنا دباؤ سرور صاحب نے اس شعر میں دیکھا ہے، اتنا اس میں غالباً ہے نہیں۔ شعر کو بہ ہر حال ایک ہی معنی تک محدود رکھنا مناسب نہ ہوگا۔ یہ شعر زندگی کے تجربے کے بارے میں ہے، مقصد، مشن، مسلک جس کا محض ایک حصہ ہیں۔

(۳۵۴) (۱۴۷۷)

۹۷۵ طالع و جذب و زاری و زر و زور عشق میں چاہیے ارے کچھ تو

۳۵۴/۱ میر نے اس مضمون کا محدود پہلو کئی بار بیان کیا ہے:

سیمیں تنوں کا ملنا چاہے ہے کچھ تمول شاہد پرستیوں کا ہم پاس زر کہاں ہے (دیوان دوم)

غریبوں کی تو پگڑی جاے تک لے ہے اترواتو تجھے اے سیم بر لے بر میں جو زردار عاشق ہو (دیوان چہارم)

حق یہ ہے کہ دونوں ہی شعر بہت اچھے ہیں۔ ان کی خاص صفت یہ ہے کہ میر نے یہاں عشق کی دنیاوی حقیقت سے آنکھیں چار کی ہیں، اس کو عینی اور روحانی سطح پر نہیں رکھا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں یہ پہلو اور بھی نمایاں ہے، کیوں کہ یہاں زر کے علاوہ اور بھی امکانات وشرائط کا ذکر کیا ہے۔ اور سب ہی میں وہی دنیادارانہ، ارضی پہلو ہے۔

تقدیر اچھی ہو تو سب سے بڑی بات ہے، پھر عشق صادق نہ بھی ہو تو بھی کام چل جاے گا۔ یا اگر معشوق اتنی ذور ہو کہ اس سے ملنا محال لگتا ہو تو بھی اگر تقدیر یاور ہو گی تو کامیابی ہو گی۔ اگر تقدیر نہ ہو تو پھر جذب دل اتنا زبردست اور باقوت ہو کہ معشوق کو کھینچ لاے۔ اگر یہ بھی نہ ہو تو آہ وزاری اس قدر زبردست ہو کہ معشوق کا دل پسیج جاے۔ جیسا کہ دیوان چہارم ہی میں ہے:

دل نہیں درد مند اپنا میر آہ و نالے اثر کریں کیوں کر

اگر یہ سب بھی نہ ہو تو دولت ہو کہ اسی پر اس کو رجھالیں۔ اور اگر کچھ اور نہ ہو تو زور تو ہو، کہ دھونس اور دبدبے سے کام لے کر معشوق کو اٹھوا منگائیں۔ یا پھر "زور" کے معنی "جسمانی زور" بھی ہو سکتے ہیں کہ بدن ایسا زوردار ہو کہ معشوق کا دل خود ہم آغوشی کو چاہے، جیسا کہ فضیل جعفری کے زبردست شعر میں ہے:

اندازہ کرو خود کا کبھی اس سے بگڑ کر طاقت ہے بدن میں تو خفا ہونے نہ دے گی

اب بعض پہلو اور ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ میں کئی مختلف اسماء واو عاطفہ کے ذریعہ جوڑے گئے ہیں۔ کوئی فعل نہیں ہے، اس لیے مصرع بہت رواں اور برجستہ تو ہو ہی گیا ہے، اس میں ڈرامائی تناؤ بھی ہے، کیوں کہ توقع ہوتی ہے کہ ان چیزوں کو اگلے مصرعے میں کس طرح مربوط کیا گیا ہوگا؟ پھر دوسرے مصرعے میں انتہائی بے تکلف اُسلوب ہے۔ اس بے تکلفی کے باعث شعر روزمرہ زندگی کے قریب تو آ ہی گیا ہے، لیکن لہجے میں کئی کیفیات بھی در آئی ہیں: جھنجھلاہٹ، مشورہ، نصیحت، خود کلامی، ایک طرح کی مایوسی (کیوں کہ یہ بات بھی واضح ہے کہ متکلم رمخاطب ان تمام چیزوں سے عاری ہے جن کا ذکر مصرع اولیٰ میں ہے۔) لفظ "ارے" اس بے تکلفی اور کثیر المعنویت میں لطف پیدا کر رہا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ شعر کا متکلم خود معشوق ہی ہو اور وہ عاشق سے طنزیہ کہہ رہا ہو کہ تمھارے پاس ہے ہی کیا جس کے بل بوتے پر عشق کرنے چلے آے ہو؟ عشق میں چاہیے ارے کچھ تو۔

آخری امکان یہ ہے کہ یہ، اور اس طرح کے تمام اشعار میں عشق میں کامیابی، یا معشوق کا حصول، محض کامیابی (یعنی دنیاوی کامیابی) کا استعارہ ہو۔ اب مضمون یہ ہوا کہ دنیا کو حاصل کرنے کے لیے بھی وسائل کی ضرورت ہے، چاہے وہ مادی وسائل ہوں یا اخلاقی وسائل ہوں۔

ملحوظ رہے کہ مصرع اولیٰ میں واؤ عطف بھی ہے اور واؤ مساوات بھی ہے۔ یعنی واؤ بہ معنی ''یا'' بھی ہے۔ طالع، یا جذب، یا زاری...... وغیرہ کچھ تو ہو۔

(۳۵۵)

(۱۴۸۰)

صبر کہاں جو تم کو کہیے لگ کے گلے سے سو جاؤ بولو نہ بولو بیٹھو نہ بیٹھو کھڑے کھڑے ٹک ہو جاؤ

برسے ہے غربت سی غربت گور کے اوپر عاشق کی ابر نمط جو آؤ ادھر تو دیکھ کے تم بھی رو جاؤ

میر جہاں ہے مقامر خانہ پیدا ایھاں کا نہ پیدا ہے آؤ یہاں تو داؤ نخستیں اپنے تئیں ہی کھو جاؤ نخستیں = پہلا

$\frac{۳۵۵}{۱}$ لہجے کی کیفیت انداز گفت گو کی یگانگت اور سادگی اور صورت حال کی پُر وقار بے چارگی کی بنا پر یہ شعر غیر معمولی ہے، لیکن معنی کے بھی بعض نکتے موجود ہیں۔ (۱) ''صبر کہاں'' سے مراد ہے کہ تمھیں صبر کہاں جو تم ہمارے پاس تھوڑی دیر ٹھہرو۔ لیکن اس کا تعلق متکلم سے بھی ہو سکتا ہے، کہ جب وہ معشوق کو دیکھتا ہے تو بے قراری اور بے صبری کے باعث مربوط گفت گو بھی نہیں کر سکتا۔ بہ مشکل تمام اتنا کہہ پاتا ہے کہ بس ایک دو لمحے رک جاؤ، کھڑے کھڑے ہی سہی لیکن ہمارے پاس رہ جاؤ۔ بس مفہوم کو اس بات سے تقویت ملتی ہے کہ مصرع ثانی میں لکنت کا سا انداز ہے، گویا آسانی اور روانی سے بات ادا نہیں ہو رہی ہے، اس پر طرّہ یہ کہ مصرع نہایت رواں ہے۔ تدریج بھی بہت خوب ہے۔ بولنا، بیٹھنا، کھڑے کھڑے آنا اور چلے جانا ،ان سب پر مستزاد یہ کہ مصرع اولیٰ میں جس چیز کی تمنا کی ہے وہ بولنے بیٹھنے کی ضمن سے نہیں ہے، بل کہ پورے اختلاط اور فرصت و فراغت کی ہے۔ مثلاً یہ نہیں کہا کہ صبر کہاں جو تم کو ہم اپنے ساتھ بیٹھ کر ایک جام پینے کو کہیں، یا کچھ شوق و شکایت کی باتیں کریں۔ کہی تو وہ بات کہی جو ان سب پر تفوق رکھتی ہے اور انتہائی بے تکلفی اور جنسی موانست کی ہے، ایسی بات میر ہی کہہ سکتے تھے۔ انھوں نے اور جگہ بھی کہا ہے:

آج ہمارے گھر آیا تو کیا ہے یاں جو نثار کریں الا کھینچ بغل میں تجھ کو دیر تلک ہم پیار کریں (دیوان دوم)

فرق صرف یہ ہے کہ دیوان دوم والے شعر میں چالاکی زیادہ ہے اور شعر زیر بحث میں محزونی زیادہ۔ بہ ظاہر غیر متناسب (disproportionate) بات کو نبھا دینے کا کمال دونوں میں ہے۔ دیوان دوم والے شعر پر مزید گفت گو کے لیے ملاحظہ کریں $\frac{۲۸۶}{۱}$

$\frac{۳۵۵}{۲}$ اس شعر میں غضب کی کیفیت ہے۔ لیکن اس میں معنی کے پہلو بھی ہیں، جو ذرا غور کے بعد نمایاں ہوتے ہیں۔

(۱) ''ابر نمط'' معشوق کی صفت کے طور پر بھی ہے، اور اظہار واقعہ کے طور پر بھی۔ پہلی صورت میں معنی ہوئے کہ جو تم یہاں آؤ تو ابر کی طرح رہ جاؤ، دوسری صورت میں معنی ہوئے، جس طرح ابر یہاں آتا ہے اور روتا ہوا جاتا ہے، ویسا ہی تم بھی کرو گے۔ اس کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جس طرح ابر بار بار نہیں آتا، اسی طرح معشوق سے کہہ رہے ہیں کہ تم

ابر کی طرح سہی، کبھی کبھی آؤ۔ اب معنی یہ بھی بنے کہ معشوق مثلِ ابر ہے۔ لہٰذا جب وہ آئے گا تو عاشق کی تربت کو ٹھنڈک پہنچے گی۔

(۲) ''برسے'' اور ''ابر'' میں ضلع کا ربط ہے۔

(۳) اگر معشوق مثلِ ابر ہے اور اُس کے آنے سے (یا آنسوؤں سے) تربتِ عاشق خنک ہوتی ہے، تو ''تم بھی رو جاؤ'' کے معنی بنتے ہیں کہ تمھارے علاوہ اور لوگ بھی ادھر آتے ہیں تو روتے ہیں۔

(۴) ''غربت'' بہ معنی ''پردیس، مسافرت کی حالت'' وغیرہ تو ہیں ہی۔ اس کے معنی ''مفلسی'' بھی ہیں۔ اور ظاہر ہے کہ یہ معنی بھی یہاں مناسب ہیں، کیوں کہ عاشق بے سروسامان ہوتا ہے۔

۳۵۵/۴ دنیا اور آفاق کو قمار خانہ یا مقامر خانہ میر نے کئی جگہ کہا ہے، ملاحظہ ہو ۱۷۱/۴۔ جہاں متعدد شعر درج ہیں۔ ان شعروں کے ہوتے ہوئے بھی شعر زیر بحث کا انتخاب ضروری تھا، کیوں کہ اس میں کئی باتیں ایسی ہیں جو گذشتہ نقل کردہ شعروں میں نہیں ہیں۔

پہلی بات تو یہ کہ دنیا کو ایسا مقامر خانہ کیوں کہا جس کا پیدا (ظاہر) ناپیدا (نا ظاہر) ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ اول تو یہ کہ دنیا بہ ہر حال نمود (دھوکا) ہے۔ وہ نظر تو آتی ہے، لیکن دراصل ہے نہیں۔ دوم یہ کہ پیشہ ور قمار خانے ہمیشہ اس طرح ترتیب دیے جاتے ہیں کہ اُس کا مالک نفع میں رہے۔ کیوں کہ اگر قمار خانے کے مالک کو بالکل نفع نہ ہو تو وہ جوا کھلائے کیوں؟ لہٰذا کھیل اس طرح ترتیب دیے جاتے ہیں کہ کچھ لوگ تو جیتیں، لیکن سب لوگ ہر وقت نہ جیتیں۔ اُوپر اُوپر تو معلوم ہوتا ہے کہ سب بالکل ٹھیک ہے، لیکن اندر اندر ایسا انتظام رہتا ہے کہ قمار خانے کو گھاٹا نہ ہو۔ سوم یہ کہ بعض قمار خانوں میں بڑی باریکی سے بے ایمانی بھی ہوتی ہے، کہ اگر نفع نقصان کا سسٹم فیل ہونے لگے تو بے ایمانی سے اس نقصان کو پورا کیا جا سکے۔ چہارم یہ کہ جوئے کی بنیاد ہی لاعلمی پر ہے۔ آپ کے فریق مخالف کے ہاتھ میں کیا ہے، یہ آپ نہیں جانتے۔ یا اگلی چال میں پانسہ کس طرح پڑے گا، پہیہ کہاں جا کر رکے گا، یہ آپ نہیں جانتے۔ آپ رقم لگاتے ہیں۔ لیکن آپ جانتے نہیں کہ اس داؤ کا نتیجہ کیا کیا ہوگا؟

آخری بات یہ کہ بودلیئر (Baudelaire) نے خوب کہا ہے کہ جو زمانے سے قماری کرے وہ ہارے گا ہی۔ کیوں کہ زمانہ پتے لگاتا نہیں۔ لیکن پھر بھی جیتتا ہے، کیوں کہ یہ قانون ازلی ہے:

Keep in mind that Time's

rabid gambler

Who wins without cheating

It's the law:

بودلیئر کے یہاں زمانے کی سرد اور بے حس سفاکی (uninterested) ہے، اس کو غرض نہیں کہ کون جیتتا ہے کون ہارتا ہے۔ ہارنا سب کو ہے۔ میر کا شعر اس سے کچھ کم سفاک نہیں، کہ یہاں تو پہلے ہی داؤں پر انسان خود ہی کو ہار دیتا ہے۔ دونوں کے

یہاں کائنات یا زمانہ یا خدا ایک بے دماغ قوت (mindless power) ہے، جیسا کہ کافکا کے ناولوں میں ہم دیکھتے ہیں۔

اب سوال یہ ہے کہ خود اپنے ہی کو ہار جانے سے کیا مطلب ہے؟ اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ انسان جب دنیا میں آتا ہے تو اپنی تقدیس و تنزہ کھو دیتا ہے۔ وہ عالم علوی سے عالم سفلی میں آتا ہے اور اپنی روحانی صفات کو کھو دیتا ہے۔ اس مضمون کو میر نے کئی بار کہا ہے۔ ملاحظہ ہو ۲۶۲/۶، ۱۰۲/۱، ۳۱۷/۳۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ دنیا میں آ کر انسان اپنی انسانیت ہی کو کھو دیتا ہے۔ تیسرا جواب یہ کہ انسان دنیا میں آ کر دل و جان کسی معشوق پر ہار ہی دیتا ہے، اور جب دل و جان ہر گئے تو گویا خود ہی کو ہار دیا۔

مصرع اولیٰ جس قرأت کے ساتھ میں نے درج کیا ہے۔ اس میں ۳۲ ماترائیں ہیں۔ بعض مرتبین نے اس کو ''درست'' کرنے کی کوشش کی ہے، غالباً اس خیال سے کہ اس بحر میں میر کے اکثر مصرعے ۳۰ ماتراؤں کے ہی ہیں اور ۳۲ ماتراؤں والے مصرعے نادر ہیں۔ النادر کالمعدوم پر عمل کرتے ہوئے مرتبین نے قیاسی تصحیح کی ہے، مثلاً نسخۂ کلکتہ:

میر جہاں ہے مقامر خانہ پیدا یاں کا پیدا ہے

ظاہر ہے کہ مصرع اس شکل میں بے معنی ہے۔ آسی نے قیاس کیا ہے:

میر جہاں ہے مقامر خانہ پیدا یہاں کا نہ پیدا ہے

اب معنی درست ہیں، لیکن آہنگ بہت مجروح ہو گیا ہے، چوں کہ شاذ ہی سہی، لیکن میر نے ۳۲ ماتراؤں والے مصرعے بھی اس بحر میں لکھے ہیں، اس لیے میں اسی قرأت کو درست سمجھتا ہوں جو میں نے درج کی ہے۔ اس طرح معنی بھی درست ہیں اور آہنگ بھی ٹھیک ہے:

میر جہاں ہے مقامر خانہ پیدا یاں کا ناپیدا ہے

اس غزل میں تین شعر ہیں، تینوں ہی انتخاب میں شامل ہوئے۔ تین شعروں پر مشتمل اتنی بھرپور غزل مشکل سے ملے گی۔ زیر بحث شعر تو شور انگیزی میں اپنی مثال آپ ہے شعر زیر بحث کا مضمون قائم نے اٹھایا ہے، لیکن وہ اس کے پورے امکانات کو نہ برت سکے۔ ان کا ذرا اسلوب بھی الجھا ہوا ہے۔ ہاں، ''جائے'' اور ''چلے'' کا تضاد خوب ہے:

اس جوئے خانے سے مت پوچھ کہ جائے کیوں کر   پونجی لائے تھے کچھ اک دور سے یاں ہار چلے

دیوانِ پنجم

ردیف واؤ

(۳۵۶) (۱۷۰۶)

عاشق ہو تو اپنے تئیں دیوانہ سب میں جاتے رہو — چکر مارو جیسے بگولا خاک اڑاتے آتے رہو

۹۸۰ شاعر ہو مت چپکے رہو اب چپ میں جانیں جاتی ہیں — بات کرو ابیات پڑھو کچھ بیتیں ہم کو بتاتے رہو

ابر سیہ قبلے سے آیا تم بھی شیخو پاس کرو — تحتِ تنک لٹ پٹے باندھو ساختہ ہی مدھ ماتے رہو

بتانا = سکھانا
لٹ پٹی = ایسی پگڑی جس کے سرے دونوں طرف ہوں
ساختہ = مصنوعی

کیا جانے وہ مائل ہووے کب ملنے کا تم سے میر — قبلہ و کعبہ اس کی جانب اکثر آتے جاتے رہو

۳۵۶/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن دل چسپی سے یک سر خالی نہیں۔ دیوانہ بکار خویش ہشیار ہوتا ہے، اسے مزید چالا کی سکھائی جا رہی ہے، کہ تم تو ہو ہی دیوانے، جہاں چاہو چلے جایا کرو، جس کو چاہو دیکھ آیا کرو۔

۳۵۶/۲ اس شعر میں بڑی ڈرامائی صورت حال ہے۔ ماحول خوف و ہراس کا ہے، سب پر شاید کوئی استبدادی قوت غالب ہے۔ اگر احتجاج نہ کریں تو سب کا انجام موت ہی ہوگا۔ خاموشی سے ظلم سہنا خود موت کے برابر ہے، اور از روے حدیث نبوی صلی اللہ علیہ و آلہ وسلم نیکی کا حکم دینا اور برائی سے روکنا ہر مسلمان کا فرض ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ اگر برائی سے روکنے کی استطاعت نہ ہو تو اُسے زبان سے بُرا کہے۔ یہ بھی ممکن نہ ہو تو کم سے کم اسے دل سے بُرا سمجھے، اور یہ ایمان کا ضعیف درجہ ہے۔ اس اُصول کی بازگشت یہودی مفکر آرتھر ہرٹز برگ (Arther Hertzberg) کی تحریروں میں دکھائی دیتی ہے۔ جب انتفاضہ کے نتیجے میں یہودیوں نے فلسطینیوں پر مظالم کا بازار گرم کیا تو بہت سے روشن خیال یہودی ادیبوں اور دانش وروں نے اس پر احتجاج کیا۔ لیکن ایلی وائسل (Elie Wiesel) جو ایک سر برآوردہ جرمن یہودی ادیب ہے، اور جو خود جرمنی میں بڑے بڑے مصائب جھیل چکا تھا، اس موقعے پر خاموش رہا۔ ہرٹز برگ نے اس کو کھلا خط لکھا اور اس بات پر تاسف کیا کہ وائسل کا ضمیر اُسے اس بات پر مجبور نہیں کرتا کہ وہ یہودیوں کے مظالم کے خلاف آواز اُٹھائے۔ اُس نے لکھا کہ تم یہ نہ سمجھو کہ چپ رہ کر تم ذمہ داری سے بچ جاؤ گے۔ کیوں کہ جب ظلم ہو رہا ہو، اور کوئی شخص خاموش رہے، تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ ظالم کی طرف سے مداخلت کر رہا ہے۔ خاموشی ایک طرح کی مداخلت ہے:

(silence is a form of interference)

میر کے شعر میں بھی یہی فضا ہے، کہ اس وقت جو ہو رہا ہے، اس میں چپ رہنا (اپنی اور دوسروں کی) موت کو

دعوت تو دینا ہے۔ لیکن میر کا شعر اپنے موضوع سے بڑا ہے، کیوں کہ اس میں غزل کی شعریات بھی زیرِ بحث آ گئی ہے۔ اٹھارھویں صدی میں جب ہماری شاعری پر دہلی میں نئی بہار آئی اور غیر معمولی تخلیقی سرگرمی کا دور دورہ ہوا، تو شعرا کو اس بات کا بھی احساس ہوا کہ ہم لوگ نئی شعریات بنا رہے ہیں اور یہ شعریات قدیم اُردو (= دکنی) اور فارسی سے جگہ جگہ مختلف ہے۔ نئی شعریات کی تشکیل کا یہ عمل کم و بیش ۱۷۰۰ سے ۱۸۵۰ تک جاری رہا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کے تمام شعرا نے شاعری کی نوعیت کے بارے میں براہ راست یا بالواسطہ بیانات اپنے کلام میں جگہ جگہ رکھے ہیں۔

شعر زیرِ بحث سے یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ شاعر کا منصب یہ ہے کہ وہ اپنے خیالات بے دھڑک اور بے کھٹکے بیان کرے۔ اور لوگ مصلحتاً چپ ہو جائیں تو خیر ہو جائیں، لیکن شاعر چپ نہیں رہتا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر کوئی سیاسی یا سماجی کردار رکھتا ہے اور اُسے شعوری طور پر نبھاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ شاعر اظہارِ خیال میں آزاد ہے، اس کا حق ہے کہ وہ زبان کھولے۔ دوسرا نکتہ اس میں یہ ہے کہ شاعر کا کوئی مخصوص موضوع نہیں، وہ جس چیز پر چاہے، اور جس طرح چاہے اظہارِ خیال یا اظہارِ رائے کر سکتا ہے۔ غزل کا بنیادی موضوع عشق ہے، لیکن غیر عشقیہ موضوعات کا دروازہ غزل پر بند نہیں ہے، دیوانِ اول میں میر کہتے ہیں :

عجب ہوتے ہیں شاعر بھی مَیں اُس فرقے کا عاشق ہوں
کہ بے دھڑکے بھری مجلس میں یہ اسرار کہتے ہیں

آتش کے یہاں یہی بات "بلند و پست عالم" کے بیان کے استعارے کی شکل میں نظم ہوئی ہے۔ اپنے کھردرے، ذرا بھونڈے انداز میں کہتے ہیں :

بلند و پست عالم کا بیاں تحریر کرتا ہے
قلم ہے شاعروں کا یا کوئی رہرو ہے بیہڑ کا

خواجہ منظور حسین (مرحوم) نے دو مفصل کتابوں میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ہمارے اساتذہ نے اپنے سیاسی خیالات و تصورات اور رایوں کو غزل کے پردے میں ظاہر کیا، تا کہ وہ انگریزی حکومت کی دست برد سے محفوظ رہ سکیں۔ خواجہ صاحب (مرحوم) کا ارشاد ہے کہ غزل کی عام فضا ہی سیاسی نہیں، بل کہ مختلف اشعار میں زلف، گیسو، زنداں وغیرہ الفاظ مخصوص تاریخی حالات و واقعات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ مثلاً اگر معشوق کی درازیِ زلف کا شعر ہے تو اس سے مراد سکھ لوگ ہیں جن کے بال لمبے لمبے ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ غزل، یا اُس کے اشعار کی یہ تعبیر، غزل کی شعریات سے ناواقفیت کی بنا پر ہے۔ غزل میں اگر کوئی حقیقی واقعہ بیان کرنا مقصود ہو تو کلاسیکی شاعر اُسے براہ راست بیان کرتا ہے۔ یا اگر اُسے کوئی سیاسی بات کہنی ہے تو وہ صاف صاف کہے گا کہ مَیں سیاسی بات کہہ رہا ہوں۔ مصحفی، جرأت جیسے شعرا کے یہاں بھی یہ بات موجود ہے، میر اور سودا وغیرہ کا، جو اُس زمانے کے حالات میں کسی نہ کسی طرح شریک عمل تھے، پوچھنا ہی کیا ہے؟ ان سب کے یہاں ایسے اشعار موجود ہیں جن میں سیاسی رائے زنی یا سکھوں کی بُرائی، یا انگریزوں کی نکتہ چینی ہے، ان لوگوں کی شعریات سیاسی رائے زنی کی متحمل ہو سکتی تھی اور ہوتی تھی۔ یہ اور بات ہے کہ چوں کہ غزل میں انفس سے زیادہ آفاق کا ذکر ہوتا ہے، اس لیے اس میں قطعی اور تخصیصاتی (Specific) باتیں کم ملتی ہیں۔ لیکن یہ بالکل ناپید بھی نہیں۔ مثال دیکھنی ہو تو سودا کی تیس شعر پر مشتمل غزل دیکھیے جس میں شروع کے کئی شعر قلندری کی تعریف میں ہیں اور باقی

دس بارہ میں فلسفۂ حکومت (theory of governance) بیان ہوئی ہے:

وہی جہاں میں رموز قلندری جانے　　　بھبھوت تن پہ جو ملبوس قیصری جانے

اس کے بعد اٹھارہ شعر ہیں جن میں صوفیانہ اور قلندرانہ اور عشقیہ مضامین ہیں، لیکن رائے زنی کے انداز میں۔ اُنیسویں شعر سے قطعہ شروع ہوتا ہے:

کسی گدا نے سنا ہے یہ ایک شہ سے کہا　　　کروں میں عرض گر اس کو نہ سرسری جانے

اُمور ملکی میں اول ہے شہ کو یہ لازم　　　گدا نوازی و درویش پروری جانے

عملی عقل کا نمونہ دیکھیے:

بجا جو طرح سپاہی دے اس کو سمجھے مرد　　　نہ یہ کہ مرنے کو بے جا پہ گری جانے

سکھوں اور مرہٹوں کی بُرائی میں میر کا شعر ہم $\frac{۱۶۴}{۳}$ پر پڑھ چکے ہیں۔ بنگالے کی مینا اور پورب کے امیروں کا ذکر جرأت کی رباعی میں ہم سب جانتے ہیں:

کہیے نہ انھیں امیر اب اور نہ وزیر　　　انگریز کے ہاتھوں یہ قفس میں ہیں اسیر

جو کچھ یہ پڑھائیں سو یہ منھ سے بولیں　　　بنگالے کی مینا ہیں یہ پورب کے امیر

اسی طرح مصحفی کا مشہور شعر ہے:

ہندوستاں کی دولت و حشمت جو کچھ کہ تھی　　　ظالم فرنگیوں نے بہ تدبیر کھینچ لی

شواہد کی کثرت کو دیکھتے ہوئے ہمیں اس بات میں شک نہ ہونا چاہیے کہ کلاسیکی غزل کا بنیادی مضمون اگرچہ عشق ہے، لیکن اس میں براہ راست دنیا کی باتیں بھی ممکن ہیں۔

دوسری بات قابلِ غور یہ ہے کہ براہ راست باتیں اگر کثرت سے کہنا مقصود ہوتیں تو کلاسیکی شاعر کے سامنے قصیدہ اور شہر آشوب جیسی اصناف موجود تھیں، اور شاعر حسبِ ذوق اُنھیں استعمال کرتا بھی تھا۔ لہٰذا غزل کے اشعار کو خواہ مخواہ واقعی تاریخی حالات پر مبنی قرار دینا اور اُن کی تاویل میں کھینچ تان کرنا غیر ضروری ہے۔

فی الحال شاہ کمال کے شہر آشوب کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

جہاں کہ نوبت و شہنائی جھانجھ کی تھی صدا　　　فرنگیوں کا ہے اس جا پہ ٹم ٹم اب بجتا

اسی سے سمجھو رہا سلطنت کا کیا رتبہ　　　ہو جب کہ محل سراؤں میں گوروں کا پہرا

نہ شاہ ہے نہ وزیر اب فرنگی ہیں مختار

نہ ہووے دیکھ کے یہ کیوں پھر اپنا دل مغموم　　　ہو جب کہ جائے ہما آہ آشیانۂ بوم

وہ چاہیے تو بس اس ملک میں ہیں اب معلوم　　　فرنگیوں کے جو حاکم ہیں ہو کے یاں محکوم

تو ہم غریبوں کا پھر کیا ہے یاں قطار و شمار

یہ شہر آشوب اُس وقت کا ہے جب وزیر علی خاں کو لکھنؤ کی مسند وزارت سے انگریزوں نے اُتارا تھا۔ انگریزوں کے خلاف

اس قدر صاف بات کی متحمل شاعری اور شعریات کو اس کی ضرورت نہ تھی کہ وہ انگریزوں کی شکایت غزل کے اشعار میں معشوق کا پردہ ڈال کر لکھے۔ ہماری شعریات میں یہ بات مسلم تھی کہ شاعر کو ہر طرح کی بات کہنے کا حق ہے۔

اس طویل عبارت معترضہ کے بعد میر کے شعر پر مراجعت کرتے ہیں۔ لہجہ اتنا ڈرامائی اور بات اس قدر کیفیت انگیز ہے کہ اس کی دوسری خوبیاں ایک لمحے کے لیے نظر انداز ہو جاتی ہیں۔ بات، ابیات، بتیں، بتاتے، ان میں تجنیس اور ایہام صوت ہے۔ ''بتانا'' یہاں ''سکھانے'' کے معنی میں بھی ہے، اور ''نشان دہی کرنا، ظاہر کرنا'' کے معنی میں تو ہے ہی۔ یعنی شعر کو صرف سناؤ نہیں، بل کہ ہمیں سکھاؤ بھی۔ ولی کا شعر ہے:

خواہش ہے مجھے درد کے پڑھنے کی ہمیشہ اک بار کسو طرز سوں ٹک اسم بتاجا

''بات کرو'' میں دو نکتے ہیں: (۱) ہم سے گفت گو کرو، اعراض اور پہلو تہی نہ کرو۔ (۲) کچھ بات کرو تا کہ وقت کی خوف ناکی کچھ کم ہو۔ ''ابیات پڑھو'' میں بھی دو نکتے ہیں۔ (۱) (اپنے) اشعار سناؤ۔ (۲) دوسروں کے شعر سناؤ جو حسب حال ہوں۔

۳۵۶/۳ اس شعر میں کئی لفظ قابلِ توجہ ہیں۔ ''ابر قبلہ'' اُس بادل کو کہتے ہیں جو بہت گھنا اور تاریک ہو۔ ''قبلہ'' کی مناسبت سے شیوخ کو غیرت دلائی ہے کہ اور کچھ نہیں تو اس بات کا لحاظ کرو کہ یہ بادل قبلہ کی طرف سے آیا ہے یا قبلہ سے منسوب ہے۔ لیکن شیوخ، اہلِ دل اور رندی والے لوگ تو ہیں نہیں، وہ بھلا کیا مست ہوں گے؟ اس لیے ان کو نقلی مستی اور جنون اختیار کرنے کی تلقین کی ہے، کہ ابر قبلہ کا کچھ تو پاس و لحاظ ہو جائے۔

''لٹ پٹی'' سے مراد ہے ''ڈھیلی ڈھالی، مستانہ'' گویا دستار اس انداز سے باندھی جائے کہ اس سے بے پروائی، رندانہ پن اور مستی ظاہر ہو۔ ''تخفیفہ'' بہ ظاہر کسی قسم کی دستار ہے، لیکن تمام لغات اس لفظ سے خالی ہیں۔ جناب فرید احمد برکاتی نے اسے ''تخفیفی'' پڑھا ہے اور اسے ''تخفیفہ'' کی صفت قرار دیا ہے۔ (''تخفیفہ'' چھوٹی ہلکی پگڑی کو کہتے ہیں۔) لیکن ''تخفیفہ'' کو ''تخفیفی'' بنانے کا کوئی جواز نہیں ملتا، خاص کر جب ''تخفیفہ'' بھی وزن میں آجاتا ہے اور مصرعے کے آہنگ کا نقصان نہیں کرتا۔ ایک امکان یہ ہے کہ لفظ تو ''تخفیفہ'' ہی ہو، لیکن اسے جمع کی صورت میں ''تخفیفے'' لکھا ہو۔ چوں کہ اُس زمانے میں یاے معروف و مجہول میں فرق نہیں کرتے تھے۔ اس لیے ممکن ہے ''تخفیفی'' لکھ کر ''تخفیفے'' پڑھا ہو۔ لہٰذا مصرع یوں ہو سکتا ہے:

تخفیفے تنک لٹ پٹے باندھو ساختہ ہی مدھ ماتے رہو

میر نے اس لفظ کو اسی دیوان میں دوبارہ لکھا ہے:

تخفیفے شملے پیرہن و کنگھی اور کلاہ شیخوں کی گاہ ان میں کرامات ہو تو ہو

یہاں بھی ''تخفیفے'' پڑھنا ممکن ہے:

تخفیفے شملے پیرہن و کنگھی اور کلاہ

لیکن بات دل کو لگتی نہیں۔ مندرجہ بالا شعر میں یہ امکان قوی معلوم ہوتا ہے کہ ''تخفیفی'' دراصل ''شملے'' کی صفت ہے، یعنی

شملے کی کوئی قسم تخفیفی کہلاتی ہوگی۔ لفظ ''شیخ'' دونوں شعروں میں ہے اور ''تخفیفی'' سے مناسبت رکھتا ہے۔ یعنی شیخ کا کام تحقیق۔ سچ کو قائم کرنا، دریافت کرنا) وغیرہ ہوتا ہے۔ ''تخفیے'' ہو یا ''تخفیفی'' دونوں لفظ بہر حال نادر اور تازہ ہیں۔

''ساختہ'' بہ معنی ''مصنوعی'' کو ہم زیادہ تر غالب کی وجہ سے جانتے ہیں:

جنون ساختہ و فصل گل قیامت ہے ... وفا مقابل و دعوائے عشق بے بنیاد

میر کو پڑھیں تو پتہ لگتا ہے کہ اس بلیغ لفظ کے استعمال کے لیے اوّلیت میر کو ہے۔ انھوں نے اس کو ایک اور جگہ بھی باندھا ہے (دیوان چہارم):

ساختہ ایسے بگڑے رہو ہو تم جیسے مدھ ماتے ہو ... مست نہیں پر بال ہیں بکھرے پیچ گلے میں پگڑی کے

غالب کے شعر پر تھوڑی سی چھوٹ میر کی بھی ہے، لیکن اس کا زیر لب طنزیہ لہجہ اور اس کا حاکمانہ آہنگ غالب کا اپنا ہے۔

۳۵۶/۴ اس شعر کی بنیاد نظیری پر ہے:

شاید کہ نگاہے کند آگاہ نہ باشی ... یک چشم زدن غافل ازآں ماہ نہ باشی

(اس چاند کی طرف سے پلک جھپکنے کی بھی مدت تک غافل نہ ہونا۔ شاید وہ کبھی تمھاری طرف دیکھے اور تم کو خبر نہ ہو۔)

اس میں شک نہیں کہ نظیری کے شعر میں جو محویت اور سپردگی کی شدت ہے، میر کا شعر اس سے خالی ہے۔ لیکن میر حسب معمول ایک تجریدی بات کو زمین کی سطح پر اور روزمرہ تجربے کے محاذ میں لے آئے ہیں۔ لفظی لطف میر کے یہاں یہ ہے کہ ''قبلہ و کعبہ'' کی طرف تو لوگ جاتے ہیں۔ اور یہاں مخاطب کو ''قبلہ و کعبہ'' کہ کر اس کو ہدایت دی جا رہی ہے کہ معشوق کی طرف جاتے رہنا۔

اس مضمون کو نظیری کی سی شدت کے ساتھ میر نے یوں کہا ہے:

یوں چاہیے کہ سر کو ہر دم جھکا کے بیٹھے ... کیا جانے تیغ اس کی کب ہو بلند عاشق (دیوان دوم)

میر نے اپنے منظر نامے کو موت تک پہنچا کر نظیری سے قدم آگے رکھ دیا ہے۔ لیکن قبلہ و کعبہ اس کی جانب اکثر آتے جاتے رہو، میں جو گھریلو پن اور پورے شعر میں جو فطری مکالمے کا رنگ ہے وہ اس شعر کو تینوں میں ممتاز کرتا ہے۔

(۳۵۷) (۱۷۱۲)

کچھ ہمیں پروا نہیں ہے تم اگر پروا کرو ... گرچہ ہم پر بستہ طائر ہیں پرائے گل ہائے تر

۳۵۷/۱ شعر میں کم سے کم تین معنی ہیں اور بعض لفظی باریکیاں بھی ہیں۔ پہلے لفظی باریکیاں ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ میں ''پر'' اور مصرع ثانی میں ''پروا'' میں ضلع کا لطف ہے۔ دونوں مصرعوں میں اندرونی قافیوں کی کثرت ہے: گر، ر، پر، پر، تر، تر، پر (وا)۔ پھر ''ہم'' اور ''تم'' کا توازن بھی بہت خوب ہے۔ جیسا کہ آگے واضح ہوگا۔

ایک معنی تو یہ ہیں کہ اگرچہ ہم طائر پر بستہ ہیں، مجبور ہیں اور قفس میں ہیں، لیکن اگر گل ہائے تر کو ہماری پروا ہو،

ہمارا کچھ خیال ولحاظ ہو، تو ہمیں اپنی محبوسی ومجبوری کی کوئی پروا نہیں۔ یعنی معشوق کو اگر بس اتنی پروا ہو کہ کوئی شخص اُس کے غم میں مبتلا ہے تو زندگی گزارنے کے لیے یہی کافی ہے، چاہے وہ زندگی قفس ہی میں گذرے۔ یہاں ڈبلیو بی۔ یے ٹس (W.B.Yeats) یاد آتا ہے جس نے اپنی لافانی نظم (No Second Troy) میں اسی بات کو اُلٹ کر کہا ہے۔ یے ٹس (Yeats) کہتا ہے کہ میں اپنی معشوق کو اس بات پر الزام کیوں دوں کہ اس نے میری زیست اور شب و روز کو درد و کرب سے بھر دیا؟

Why should I blame her
that she filled my days
Wtih misery................

اس کا تو حُسن ہی ایسا تھا جیسے چڑھی ہوئی کمان، اُونچا اور تنہا اور لگاوٹ سے عاری:

With beauty like a tightened
bow, a kind
That is not natural in an
age like this,
Being high, and solitary,
and most stern

پھر وہ پوچھتا ہے کہ ایسی لڑکی کرتی ہی کیا؟ جیسی اُس کی فطرت تھی اُس کے اعتبار سے تو اُسے ہیلن کی طرح ٹرائے جیسا شہر تباہ کرا دینا تھا۔ بھلا اس کے سامنے آتش زنی کے لیے ٹرائے سا شہر تھا کہاں؟ تو اس نے مجھی کو برباد کر دیا:

Why, what could she have
done, being what she is ,
Was there another Troy for
her to burn?

میر کے شعر میں بھی معشوق کی تباہ کاریوں کا شکوہ نہیں ہے، لیکن جہاں یے ٹس (Yeats) کی معشوق ایک کائناتی قوت سی معلوم ہوتی ہے، میر کے یہاں معشوق سے تھوڑی بہت انسانیت کی توقع تو نہیں، لیکن التجا کی جا سکتی ہے۔ تم اگر پروا کرو تو مجھے کوئی پروا نہیں کہ میں قید و بند میں رنجو مجبور ہوں۔ یے ٹس (Yeats) کی معشوق کا سراپا نہیں معلوم، لیکن اُس کا ہلاکت انگیز، لاانسانی حُسن ضرور غیر معمولی حُسن وقوت سے بیان ہوا ہے۔ اس کے برخلاف میر نے ''گل ہائے تر'' جیسا بظاہر رسمی فقرہ رکھ دیا ہے، لیکن اس کے پیچھے پوری شخصیت موجود ہے، کہ تر و تازہ ہے، نازک و رنگین ہے، اور شاید کڑی کمان کی طرح بے پروا بھی ہے۔ یے ٹس کے متکلم کو معلوم ہے کہ اُس کے معشوق سے اُسے کچھ نہ ملا ہے اور نہ ملے گا۔ میر کے متکلم کو بھی یہ بات معلوم ہے، لیکن اس کی التجا میں تھوڑی سی اُمید بھی ہے۔ دونوں کا اپنے معشوق سے جو رشتہ ہے وہ عام رشتوں سے بہت الگ ہے۔

لیکن میر کے یہاں ابھی اور بھی معنی ہیں۔ مصرع ثانی میں ''تم اگر پروا کرو'' کو ''تم اگر پر کھولو'' کے معنی میں بھی لے سکتے ہیں۔ (وا کرنا = کھولنا۔) یعنی ہم تو اپنے پر کھول نہیں سکتے (طائر پر بستہ)، لیکن تم اگر اپنے پر کھولو، یعنی کسی طرح اُڑتے اُڑتے ہم تک آ جاؤ تو ہمیں اپنی پر بستگی کی پروا نہیں۔ پھر تو ہم تم ایک ہو ہی جائیں گے۔ (یعنی تم بھی ہماری طرح

قید ہو جاؤ گے۔ یا ہمارا تمھارا وصل ہو جائے گا۔)

ایک معنی یہ بھی ہیں کہ اگر گل ہائے تر اپنے پروں کو وا کریں اور اڑ کر چمن سے چلے جائیں تو بھی ہمیں کچھ پروا نہیں۔ ہم ہزار پر بستہ سہی لیکن اتنے کم زوردل کے نہیں ہیں کہ گل ہائے تر کے اُڑنے پر حسد کریں یا رنجیدہ ہوں۔ گل ہائے تر بھی بہ ہر حال ایک طرح سے اسیر ہیں، کیوں کہ وہ چمن کی شاخ سے بندھے ہوے ہیں۔ اس لیے اگر وہ آزاد ہو جائیں تو ہمیں کوئی پروا (شکایات، ناراضگی) نہ ہوگی۔ یا اگر وہ اُڑ گئے اور ہمیں اکیلا چھوڑ گئے تو بھی ہمیں کچھ پروا نہ ہوگی کہ ہم تو تن بہ تقدیر ہیں، ہمیں معلوم ہے کہ ہمیں یہیں رہنا ہے۔ اگر سوال یہ اُٹھے کہ گل ہائے تر کے بال و پر تو ہوتے نہیں، پھر ان کے بارے میں پر کھولنے کا بیان کیوں کر ممکن ہے؟ اس کا ایک جواب یہ ہے کہ متکلم (پر بستہ طائر) دوسروں کو بھی اپنی طرح صاحب بال و پر سمجھتا ہے۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ پر کھولنا کو استعارہ بنایا ہے حرکت میں آنے، چلے جانے کا۔

ان تمام معنی میں ''ہم'' اور ''تم'' کا توازن بہت معنی خیز ہے۔ یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ گل ہائے تر دراصل (The Other) ہیں اور طائر پر بستہ کی شخصیت اور گل ہائے تر میں کوئی چیز مشترک نہیں۔ یعنی پہلے معنی کی رو سے مضمون ایک طرح کی یگانگت کا ہے۔ دوسرے معنی کی رو سے بھی یگانگت کا مضمون بنتا ہے۔ لیکن باقی معنی کی رو سے مضمون انقطاع (alienation) اور غیریت (otherness) کا ہے۔ پہلے معنی کے علاوہ ہر معنی کے اعتبار سے ''پروا'' اور ''پر + وا'' میں ایہام ہے۔ ییٹس (Yeats) اگر اس شعر سے دوچار ہوتا تو اُس کے چھکے چھوٹ جاتے۔ میر سے بھی خدا جانے کس مقام پر یہ شعر ہوا ہوگا۔

(۳۵۸) (١٧١۴)

کیوں کر مجھ کو نامہ نمط ہر حرف پہ پیچ و تاب نہ ہو
سو سو قاصد جان سے جاویں یک کو ادھر سے جواب نہ ہو

٩٨٥ خلع بدن کرنے سے عاشق خوش رہتے ہیں اس خاطر
جان و جاناں ایک ہیں یعنی بیچ میں تن جو حجاب نہ ہو
خلع = کپڑے اتارنا

میں نے جو کچھ کہا کیا ہے حد و حساب سے افزوں ہے
روز شمار میں یارب میرے کہے کیے کا حساب نہ ہو

جس شب گل دیکھا ہے ہم نے صبح کو اس کا تعہد کیا
خواب ہمارا ہوا ہے لوگوں کا سا خواب نہ ہو

نہریں چمن کی بھر رکھی ہیں گویا بادۂ لعلیں سے
بے عکس گل و لالہ الٰہی ان جوئوں میں آب نہ ہو

$\frac{۳۵۸}{۱}$ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ''نامہ نمط'' کی تشبیہ خوب ہے۔ پرانے زمانے میں خط کو موڑ کر طرح طرح کی شکلیں بنا کر بھیجتے تھے۔ مثلاً پرندہ، کنجی یا اسطوانہ (spiral) وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ اس طرح موڑنے اور پیچ دینے سے پورا کاغذ مڑ تڑ جاتا تھا، گویا اس پر لکھے ہوے تمام لفظ پیچ و تاب میں ہوں۔ پیچ و تاب نامہ کا مضمون تاباں کے یہاں بھی ہے، لیکن لطف میر کے مطلع سے بھی کم ہے:

کیوں غیر سے لکھا کر بھیجا جواب نامہ
ہے پیچ و تاب مجھ کو جوں پیچ و تاب نامہ

$\frac{۳۵۸}{۲}$ اس مفہوم کے ساتھ ''خلع بدن'' کی ترکیب بہت تازہ اور معنی خیز ہے۔ اسے میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے، لیکن اور کسی کے کلام میں میری نظر سے نہیں گذری:

کیا کیا عزیز خلع بدن ہائے کر گئے تشریف تم کو یاں تئیں لانا ضرور تھا (دیوانِ اوّل)

''خلع'' کے بنیادی معنی ''کپڑے اتارنا'' تو ہیں، لیکن اس کے ایک معنی ''لباس فاخرہ پہنانا'' بھی ہیں۔ (منتخب اور اسٹائنگاس وغیرہ۔) ہمارا لفظ ''خلعت'' اسی معنی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ دیوانِ اوّل کے شعر میں ''تشریف'' ان ہی معنی میں ''خلع'' کے ضلع کا لفظ ہے، کیوں کہ ''تشریف'' کے ایک معنی ''خلعت'' کے ہوتے ہیں۔ ''تشریفی جوڑے'' وہ کپڑے کہلاتے ہیں جو دلہن کے گھر والے دولہا کے گھر والوں کو شادی کے موقعے پر بھیجتے ہیں۔ اس معنی کی مناسبت سے رند نے عمدہ شعر کہا ہے:

خلعت عریاں تنی بہتوں نے پہنا پر جنوں ٹھیک میرے جسم پر تشریف عریانی ہوئی

میر کے شعر زیر بحث میں لطف یہ ہے کہ بدن کو روح کا لباس فرض کر کے کہا ہے کہ چوں کہ معشوق اور جان میں اتحاد ہے۔ اس معنی میں کہ معشوق ہی عاشق کی جان ہے، اس معنی میں بھی کہ معشوق کو عاشق اس درجہ چاہتا ہے جس درجہ کوئی اپنی جان کو چاہتا ہے، اور سب سے بڑھ کر اس معنی میں بھی کہ معشوق صرف جان ہی جان ہے۔ بدن نہیں۔ اور سب روحیں (جانیں) اس ایک روح کا حصہ ہیں جسے صوفیوں نے ''روحِ اعظم'' کہا ہے۔ لہٰذا اگر عاشق لباس بدن کو اُتار دے تو معشوق سے ہم کنار ہو جائے گا۔ مزید لطف یہ کہ بدن کا لباس اُتارنے کے لیے ''خلع'' کا لفظ رکھا ہے، جس کے معنی ''خلعت'' بھی ہیں۔ لہٰذا بدن کا لباس اُترنا برابر ہے بدن کو (یا روح کو) خلعت پہنانے کے۔ لہٰذا بدن کا لباس اتارنا روح کی زینت کرنا بھی ہے۔

''بدن''، ''خاطر''، ''جان''، ''تن''، ان الفاظ میں مراعات النظیر ہے۔ ''ایک'' اور ''حساب'' میں ضلع کا ربط ہے۔ ''جان وجاناں'' کا تجنیسی فقرہ بھی عمدہ ہے۔

''حساب'' کا لفظ یہاں بہت تازہ ڈھنگ سے، ''محسوب'' کے معنی میں برتا گیا ہے۔ بیچ میں تن جو حساب نہ ہو' یعنی اگر بدن کو حساب میں نہ لیا جائے۔ لیکن اس کے معنی ''مد'' بھی ہو سکتے ہیں، یعنی اگر معاملے میں تن کی مد ہی نہ ہو۔ (مثلاً ہم کہتے ہیں، ''عشق کے معاملے میں جان کا حساب نہیں''۔ یعنی جان کی کوئی مد نہیں، کوئی مذکور نہیں۔) ''حساب ہونا'' کے معنی ''نوکری سے برطرف ہونا'' بھی ہیں۔ مثلاً ''فلاں صاحب کا حساب ہو گیا۔'' اب معنی بالکل ہی الگ نکلے کہ اگر تن کو برطرف نہ کریں تو جان وجاناں دونوں ایک ہیں۔ یعنی جان وجاناں کا میل ہو گا تو بدن کے ہی واسطے سے ہو گا۔ اس مفہوم کی رو سے مصرع اولیٰ کے معنی ہوں گے کہ بدن کو سجانے، اس کو خلعت زخم پہنانے میں عاشق خوش رہتے ہیں۔ گویا یہ معنی گذشتہ معنی کے بالکل برعکس ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ یہ معنی ذرا تکلف سے برآمد ہوتے ہیں، کیوں کہ محاورہ کسی کا حساب کرنا ہے، نہ کہ کسی کو حساب ہونا، لیکن تلازمہ بہ ہر حال قائم ہو جاتا ہے۔ پُر لطف شعر ہے۔

اصطلاح میں ''خلع بدن'' اس عمل کو کہتے ہیں جس کے ذریعے روح بدن سے عارضی طور پر جدا ہو جاتی ہے اور دوسرے عالموں کی سیر کرتی پھرتی ہے۔ اس عمل کا ذکر دنیا کی اکثر قدیم تہذیبوں میں ملتا ہے۔ میر کے دونوں اشعار میں یہ اصطلاحی معنی نہیں برتے گئے ہیں۔ ''اُردو لغت، تاریخی اُصول پر'' میں صرف اصطلاحی معنی درج ہیں اور عزیز لکھنوی کا ایک

شعر مجملہ اور اسناد درج ہے۔ میر کے شعروں میں یہ ترکیب جن معنوں میں استعمال ہوئی ہے، اُن کا کہیں پتہ نہیں۔ برکاتی صاحب نے ''آنندراج'' کے حوالے سے ''فوت ہونا'' معنی درج کیے ہیں۔ لیکن ''آنندراج'' سے جو معنی برآمد ہوتے ہیں وہ زیادہ باریک، اور میر کے شعروں سے قریب تر ہیں، یعنی روح کا بدن سے الگ ہونا۔

۳۵۸/۳ اس شعر میں معنی کچھ خاص نہیں ہیں، لیکن زبردست کیفیت اس میں ضرور ہے۔ دوسرے مصرعے میں پھر بھی تین تہیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ متکلم دعا کر رہا ہے کہ یارب قیامت کے دن میرا حساب نہ کرنا۔ دوسرے معنی یہ کہ موت کے بعد نکیرین کے سامنے یا شاید خود خدا کے سامنے براہ راست کہہ رہا ہے کہ میرا حساب نہ ہو۔ تیسرے معنی میں یہ مصرع خود کلامی پر مبنی ہے، اور معنی شکی ہیں۔ یعنی اچانک، یا کسی موقعے پر کسی بات یا کام کے حوالے سے یہ خوف یا شک پیدا ہوا ہے کہ یارب (استعجابیہ یا گھبراہٹ کے لہجے میں) کہیں روز شمار میں میرے کہے کیے کا حساب نہ ہونے لگے؟ میرے اعمال و اقوال تو اتنے زیادہ ہیں کہ حساب سے باہر ہیں۔ اب اگر میرا حساب ہونے لگے گا تو پھر بات ختم ہی نہ ہو گی۔

قیامت کے دن کے لیے ''روز شمار'' کا محاورہ یہاں پر بہت خوب صورت ہے، کیوں کہ یہ ''حد و حساب'' اور ''حساب'' سے مناسبت رکھتا ہے۔ ''کہا کیا'' اور ''کہے کیے'' کی تکرار بھی عمدہ ہے، کیوں کہ اس سے افعال و اقوال کی عمومی کثرت کے معنی مستحکم ہوتے ہیں۔

ایک اشارہ یہ بھی ہے کہ میرے اقوال و افعال کے حساب کی جگہ میرے ارمانوں اور میری آرزوؤں کا حساب ہو جائے تو بہتر ہے، کہ وہ پھر بھی میرے اقوال و افعال سے کم کثیر ہیں۔ ''کہا'' کا ابہام بھی پُر لطف ہے، کیوں کہ اس میں سخن و شعر بھی شامل ہے اور عام گفت گو بھی، اور دعا و بد دعا بھی۔

میر نے اس مضمون کو کئی طرح بیان کیا ہے، لیکن شعر زیر بحث والی بات پھر نہ آئی:

انواع جرم میرے پھر بے شمار و بے حد	روز حساب لیں گے مجھ سے حساب کیا کیا	(دیوان دوم)
جرم و ذنوب تو ہیں بے حد و حصر یارب	روز حساب لیں گے مجھ سے حساب کیوں کر	(دیوان پنجم)
رونا روز شمار کا مجھ کو آٹھ پہر اب رہتا ہے	یعنی میرے گناہوں کو کچھ حصر و حد و حساب نہیں	(دیوان پنجم)

یہ بات دل چسپ ہے کہ شعر زیر بحث کو ملا کر یہ مضمون دیوان پنجم میں تین بار بندھا ہے۔ اور دیوان دوم والے شعر کا مصرع ثانی دیوان پنجم کے ایک شعر میں تقریباً ہو بہو آ گیا ہے۔ شاعری اتنا مشکل فن ہے کہ میر جیسے شخص کی بھی تخلیقی قوت اس میں (ہزار میں ایک بار سہی) ناکام ہو سکتی ہے۔

۳۵۸/۴ شعر کا ابہام لائق توجہ ہے۔ رات میں پھول دیکھنا حقیقی واقعہ بھی ہو سکتا ہے اور خواب بھی ہو سکتا ہے۔ جب جب رات میں یا رات کو پھول دیکھا تو صبح ہونے پر، یا اگلے دن معشوق کی زیارت ہوئی۔ لیکن ''منھ دیکھنا'' اتفاقیہ نہیں، بل کہ ارادی بھی ہو سکتا ہے، کہ یہ طریقہ بنا لیا ہے کہ رات میں پھول دیکھیں تو صبح کو جا کر معشوق کو بھی دیکھیں۔ دوسرا مصرع مزید ابہام کا حامل ہے، ایک امکان تو یہ ہے کہ نیند ہی نہیں آتی، یا نیند تو آ جاتی ہے، لیکن خواب نہیں دکھائی دیتا۔ لہٰذا پھول دیکھنے کا امکان نہیں۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ پھول کو دیکھنے کی دھن اور فکر میں نیند نہیں آتی۔ پھول پھر بھی دکھائی نہیں دیتا، اس

لیے صبح کو معشوق کا منھ بھی دیکھنا ممکن نہیں۔

زیادہ امکان یہ ہے کہ صورت حال خواب کی ہو۔ یعنی دُھن ہے کہ سو جائیں تو خواب دیکھیں۔ اور اگر خواب ہو تو ممکن ہے اُس میں پھول بھی نظر آ جائے۔ اور اس کی تعبیر یہ ہو کہ اگلے دن معشوق کا منھ دیکھیں گے۔ لیکن اُسی دُھن کے باعث نیند نہیں آتی۔ ایسا اکثر ہوتا بھی ہے کہ انسان چاہتا ہے نیند آ جائے، لیکن نیند آتی نہیں۔

"لوگوں کا سا خواب نہ ہو" بھی دل چسپ فقرہ ہے، کہ اور لوگ نہ ہماری طرح خواب دیکھتے ہیں، اور نہ ان کے خوابوں کی تعبیر ہمارے خوابوں جیسی ہوتی ہے، یا اور لوگ ہماری طرح تھوڑا ہی سوتے جاگتے ہیں۔ یہ بے خوابی، یا خوابوں کا اس طرح دُور ہو جانا، ہماری ہی تقدیر میں ہے۔ کیفیت کا شعر ہے۔

۳۵۸/۵ مصرع ثانی کا انشائیہ انداز خوب ہے، تخیل بھی نرالا ہے، سرخ پھولوں کا عکس پانی میں سایہ فگن ہے تو لگتا ہے کہ نہروں میں سرخ شراب بھری ہے۔ پہلے مصرعے میں کہا ہے کہ معلوم ہوتا ہے نہروں میں پانی نہیں۔ شراب ہے۔ پھر خیال آتا ہے کہ کہیں یہ پھولوں کا عکس نہ ہو جس سے پانی رنگین ہو رہا ہے، لیکن بات اس طرح کہی ہے کہ دو معنی نکلتے ہیں۔ (۱) دعا کے لہجے میں کہا ہے کہ یا اللہ ان نہروں میں کبھی بھی پانی پھولوں کے عکس سے محروم نہ ہو۔ یعنی بہار دائم و قائم رہے اور نہروں کے کنارے کھلے ہوئے پھول اپنا عکس پانی میں ڈالتے رہیں تاکہ ہمیشہ یہ التباس ہوتا رہے کہ نہروں میں شراب بھری ہوئی ہے (۲) تشکیک اور حرمان کے لہجے میں کہا ہے کہ یا اللہ کہیں ایسا تو نہیں کہ نہروں میں شراب نہ ہو، بل کہ پانی ہو۔ اور جب گل و لالہ کا عکس پانی سے ہٹ جائے تب پتہ چلے کہ یہ رنگینی تو سرخ پھولوں کے عکس کی تھی، شراب کی نہیں۔

تخیل میں بے لگام پرواز اس غضب کی ہے کہ اسے ایک طرح کا جنون ہی کہہ سکتے ہیں۔ عام آدمی کو ایسا دھوکا، اور پھر اس دھوکے پر اس طرح کا شک نہیں ہو سکتا۔ اس مضمون کو اور جگہ بھی کہا ہے، لیکن یہاں معنی کی کثرت کے باعث زورِ کلام بہت زیادہ ہے :

کیوں کہ بے بادہ لب جو پہ چمن میں رہیے　　عکس گل آب میں تکلیف مے گلگوں ہے
(دیوان اوّل)

تکلیف = کسی کو کسی بات کے لیے کہنا۔

تھا غیرت بادہ عکس گل سے　　جس جوے چمن سے آب نکلا
(ساقی نامہ)

دیوانِ ششم

ردیف واؤ

(۳۵۹)

(۱۸۶۴)

جھوٹھ اس کا نشاں نہ دو یارو ہم خرابوں کو مت خراب کرو

۳۵۹/۱ اس شعر کا مضمون بھی نیا ہے، اور اس کی لفظیات میں بھی بڑی تہ داری ہے۔ مصرع ثانی میں "خرابوں" کا لفظ کئی معنی کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ (۱) خدائی خراب/خانماں خراب/خانہ خراب وغیرہ۔ (۲) ویران، اجاڑ، اجڈا، تجا۔ (۳) "اچھا" کا اُلٹا، یعنی بُرا۔ (۴) نشے میں چور۔ (۵) تباہ و برباد۔ اب مضمون کی ندرت ملاحظہ ہو کہ متکلم کسی کی تلاش میں ہے، جس کی تلاش ہے وہ خدا ہو سکتا ہے اور معشوق بھی ہو سکتا ہے۔ کچھ لوگ ایسے ہیں جو گوہر مقصود کا سراغ جاننے کے دعوے دار ہیں۔ لیکن یا تو انھوں نے متکلم کو جو سراغ بتایا وہ غلط تھا، یا ان لوگوں نے جان بوجھ کر، متکلم کو پریشان کرنے کے لیے جھوٹا پتہ بتا دیا۔ یا متکلم کو قرینے سے معلوم ہو گیا ہے (یا اس کو خیال ہو رہا ہے) کہ لوگ اسے معشوق/خدا کا سراغ غلط بتا رہے ہیں۔ بہ ہر حال، وہ ان سے کہتا ہے کہ جھوٹا سراغ دے کر ہم خرابوں کو مزید خراب مت کرو۔ اس پوری صورت حال میں بہت سی باتیں مضمر ہیں:

(۱) وہ لوگ کون ہیں جو خدا/معشوق کا نشان بتا دینے کے دعوے دار ہیں، ہو سکتا ہے کہ یہ وہ لوگ ہوں جو خود کو عارف اور خداشناس بتاتے ہوں۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ محض دنیا والے عام لوگ ہوں جن کو دعوا ہے کہ وہ بھی خداشناس ہیں۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ کچھ نہ جانتے ہوں لیکن جستجو کرنے والے کو پریشان کرنا اور اس کی پریشانی سے لطف اٹھانا چاہتے ہوں۔

(۲) کچھ لوگوں، یا کسی نے متکلم کو معشوق/خدا کا پتہ بتایا ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ متکلم اپنی جستجو میں ہر کس و ناکس سے پوچھتا ہے کہ وہ کہاں ملے گا، اور بعض لوگ (جن کی صورت حال نمبر ۱ میں بیان ہوئی) راہ بتانے کا ذمہ اپنے سر لیتے ہیں۔

(۳) متکلم ان پر اعتبار کر لیتا ہے اور اُن کی بتائی ہوئی راہ پر چل نکلتا ہے۔ جب بہت سرگرداں رہنے کے بعد بھی کامیابی حاصل نہیں ہوتی تو وہ واپس آ کر اُن لوگوں سے شکایت کرتا ہے کہ تم نے ہمیں غلط راہ بتا دی۔ یا پھر وہ واپس آ کر اپنی سادگی (یا غرض مندی کی مجبوری) کے باعث اُن ہی سے پوچھتا ہے کہ اب تو صحیح راستہ بتا دو۔ جھوٹ بتا کر ہم خرابوں کو خراب مت کرو۔

(۴) یہ بھی ممکن ہے کہ جستجو کرنے والے نے وہ راہ ابھی آزمائی نہ ہو جو اُسے بتائی جا رہی ہے، بل کہ وہ قرینے یا فراست

سے سمجھ لیتا ہے کہ یہ لوگ جھوٹ بتا رہے ہیں۔ لہٰذا وہ کہتا ہے کہ جھوٹ اس کا نشاں نہ دو یار وا تُخ۔

(۵) متکلم از خود اس بات پر قادر نہیں ہے کہ گوہر مقصود کو ڈھونڈ نکالے۔ ایسا ہوتا تو وہ خود ہی اُس تک پہنچ گیا ہوتا۔ طلب صادق کے باوجود وہ اُس تک پہنچنے سے معذور ہے۔ اور اس بات پر بھی مجبور ہے کہ وہ اوروں سے اُس کی راہ پوچھے، اور اگر وہ غلط بھی بتائیں تو بھی اُس راہ کو آزمائے۔

(۶) متکلم کی (خانہ) خرابی عشق کی مستی (خراب = مست) یا آوارہ گردی یا عام لوگوں کی نظر میں اس کے خراب (= برا) ہونے کی وجہ سے ہوسکتی ہے۔ یعنی خراب کے تمام معنی یہاں بہ یک وقت موجود اور کارگر ہیں۔ دریدا (Derrida) کے برعکس یہاں کوئی معنی التوا یا تنسیخ کے عمل سے نہیں گذر رہے ہیں۔ یعنی کوئی معنی (under erasure) نہیں ہیں۔ زبان کا اس سے زیادہ زبردست اور بھرپور استعمال کیا ہوگا؟

(۷) شعر کے لہجے میں غیر معمولی بے چارگی اور حزن ہے، لیکن ایک وقار بھی ہے۔ پھر پورے نظم کائنات پر تبصرہ بھی ہے، کہ خدا/معشوق کی تلاش میں ایسے لوگوں سے استمداد کرنا پڑتا ہے، جو یا تو جھوٹے ہیں یا اس غلط فہمی میں مبتلا ہیں کہ ہم جانتے ہیں۔ ساری زندگی ایسے ہی لوگوں سے معاملہ کرتے گذرتی ہے۔

(۸) یہ سوال ہمیشہ باقی رہتا ہے کہ معشوق/خدا کا صحیح سراغ مل بھی سکتا ہے کہ نہیں؟ اور اگر جستجو کرنے والے نے قرینے یا فراست سے یہ معلوم کیا ہے کہ بتانے والے جھوٹ بتا رہے ہیں تو وہ کیا قرینہ تھا، یا وہ کون سی بات تھی یا کیا شواہد تھے جن کی بنا پر اس کی فراست نے یہ فیصلہ کیا کہ بتانے والے معتبر نہیں؟

غور کیجیے کہ بچاسی برس سے زیادہ کی عمر، اور یہ شعر جس میں بہ ظاہر کچھ نہیں لیکن جس میں کائنات کے پردے پر انسان کے وجود کی پوری صورت حال بیان ہوگئی ہے۔

دیوانِ اوّل

ردیف ہ

(۳۶۰)

(۳۲۰)

۹۹۰ جگر لوہو کو ترسے ہے میں سچ کہتا ہوں دل خستہ — دلیل اس کی نمایاں ہے مری آنکھیں ہیں خوں بستہ

ترے کوچے میں یک سر عاشقوں کے خار مژگاں ہیں — جو تو گھر سے کبھو نکلے تو رکھیو پاؤں آہستہ

مرے آگے نہیں ہنستا تو آ اک صلح کرتا ہوں — بھلا میں روؤں دو دریا تبسم کر تو یک پستہ

صلح = دوستانہ سمجھوتا
پستہ = پست

تری گل گشت کی خاطر بنا ہے باغ داغوں سے — پر طاؤس سینہ ہے تمامی دست گل دستہ

بجا ہے گر فلک پر فخر سے پھینکے کلاہ اپنی — کہے جو اس زمیں میں میرؔ یک مصراع برجستہ

۳۶۰/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن خالی از لطف نہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ دونوں مصرعوں میں ترصیع کا التزام ہے، کہ جہاں رکن ختم ہوتا ہے وہیں لفظ ختم ہوتا ہے۔ غالبؔ اور اقبالؔ کے یہاں یہ صفت بہت ہے۔ دوسری بات یہ کہ آنکھوں کو نمایاں دلیل کہنا خوب ہے، کیوں کہ آنکھیں (اور خاص کر سرخ آنکھیں) چہرے کی، بل کہ بدن کی سب سے نمایاں چیز ہوں گی ہی۔ تیسری بات یہ کہ جس طرح خون بستہ آنکھیں اس بات کی دلیل ہیں کہ جگر میں خون نہیں، اسی طرح جگر کا ہونا اس بات کی دلیل ہے کہ آنکھیں خوں بستہ ہوں گی، کیوں کہ جگر کا خون کھنچ کر آنکھوں میں آتا ہی ہے۔ ''آنکھیں'' اور ''نمایاں'' میں ضلع کا ربط بھی ہے۔ قائمؔ نے آنکھوں میں خون جم جانے کا مضمون میرؔ سے بہت بہتر باندھا ہے:

وہ محو ہوں کہ مثال حباب آئینہ — جگر سے اشک نکل تھم رہا ہے آنکھوں میں

۳۶۰/۲ یہ تخیل خوب ہے کہ معشوق کی گلی میں عاشقوں کا ہجوم مر کھپ کر خاک ہو رہا ہے، لیکن آنکھوں کی علامت، یعنی پلکیں (جو نظر کی بھی علامت ہیں، کیوں کہ دونوں کو تیر سے تشبیہ دیتے ہیں) کانٹوں کی طرح زمین میں گڑی ہوئی ہیں۔ اس پر یہ مضمون مستزاد ہے کہ عاشقوں کے خاک میں مل جانے کی کوئی شکایت نہیں، اس پر افسوس بھی نہیں۔ لیکن ان کے وقار کا احساس پھر بھی ہے، کہ ان کے خار مژگاں کو پاؤں سے روندنا مت۔ یہ بھی ہے کہ عاشقوں کے مٹی ہو جانے سے زیادہ اس بات کا خیال ہے کہ کہیں ان کے خار مژگاں معشوق کے نازک تلوؤں میں چبھ نہ جائیں۔

''یک سر'' (یک + سر)، ''مژگاں'' اور ''پاؤں'' میں مراعات النظیر ہے۔ ''جو تو گھر سے کبھو نکلے'' میں یہ کنایہ ہے کہ معشوق اپنے گھر سے باہر بہت کم آتا ہے۔ بل کہ نہیں آتا ہے۔ ورنہ شاید اس بات کی بھی خبر اسے ہوتی کہ میرے کوچے میں عاشقوں کا ہجوم خاک میں ملتا رہتا ہے۔

دیوانِ اوّل ہی میں اس مضمون کو یوں کہا ہے:

اپنے کوچے میں نکلیو تو سنبھالے دامن یادگار مژہ میر ہیں واں خار کئی

یہاں عمومیت کی کمی کے باعث، اور اس باعث کہ خار مژگاں کی یادگار میں اصلی خار اُگنے کا کوئی باعث نہیں بیان کیا، یہ شعر مقابلتاً کم ہے۔ اس سے یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ (کم سے کم کلاسیکی غزل کی حد تک) تخیل کی ندرت بہ ذاتِ خود اعلا شعر کی ضامن نہیں ہوتی۔ تخیل کتنا ہی نادر کیوں نہ ہو، لیکن جب تک شعر میں معنی کی کثرت نہ ہو۔ بات پوری طرح بنتی نہیں۔ چناں چہ داغ کا مندرجہ ذیل شعر اس بات کا ثبوت ہے:

بہت آنکھیں ہیں فرش راہ چلنا دیکھ کر ظالم کفِ نازک میں کانٹا چُبھ نہ جائے موئے مژگاں کا

۳۶۰/۳ اس شعر میں ''صلح'' اور ''پستہ'' دو لفظ انتہائی تازہ ہیں۔ ''پستہ'' اُردو میں تنہا کم ہی استعمال ہوتا ہے، اور اتنا شاذ ہے کہ اکثر لغات اس سے خالی نکلے۔ ''اُردو لغت، تاریخی اُصول پر'' میں ''پستہ'' درج تو ہے، لیکن لکھا ہے کہ یہ ''قد'' (پستہ قد) اور ''قامت'' (پستہ قامت) کے ساتھ استعمال ہوتا ہے۔ میر نے بہ ہر حال اسے تنہا استعمال کیا ہے اور خوب کیا ہے۔

مضمون بھی اس شعر کا بالکل نیا ہے۔ ''بھلا'' کا روزمرہ بھی نہایت عمدہ ہے، اور مصرع اولیٰ میں ''تو'' (واحد حاضر) بھی ہو سکتا ہے، اور ''تو'' (حرف جزا) بھی ہو سکتا ہے۔

سب سے دل چسپ بات یہ سمجھوتا ہے کہ عاشق تو دو دریاؤں کے برابر روے، اور معشوق ہلکا سا تبسم کرے۔ ''دو دریا'' سے کثرت بھی ظاہر ہوتی ہے، اور یہ بھی کہ دو آنکھیں ہیں اور ہر آنکھ ایک دریا روے گی۔ اتنی کثرت گریہ کا انعام ایک تبسم خفیف ہو، اور پھر بھی عاشق اس پر بہ خوشی راضی ہو جائے۔ پھر یہ نکتہ بھی ہے کہ عاشق کے لیے دو دریا رونا مشکل نہیں، جب کہ معشوق کے لیے تبسم زیرِ لب بھی مشکل ہے۔ اگر رونا آسان نہ ہوتا تو عاشق ایسی شرط لگاتا ہی کیوں؟ دل چسپ شعر ہے۔

۳۶۰/۴ اس مضمون کو ابو طالب کلیم نے خوب کہا ہے:

داغ راجز برکنار زخم ننہادہ کلیم بہر گل گشت تو من در خانہ گلشن داشتم

(کلیم نے کنارِ زخم کے علاوہ اور کہیں داغ نہیں لگائے۔ میں نے تو تیری گل گشت کی خاطر خانہ باغ بنا رکھا تھا۔)

لیکن سینے کو پرِ طاؤس کہنے کا مضمون میر نے شاید قمر الدین منت سے حاصل کیا ہو:

آہ اے کثرتِ داغ غم خوباں کہ مدام صفحۂ سینہ پر از جلوۂ طاؤسی ہے

قمر الدین منت کا مصرع اولیٰ بھرتی کا ہے، اور لفاظی پر مبنی ہے۔ ہاں دوسرے مصرعے کے حُسن کا کیا کہنا۔ میر نے پہلے مصرعے میں دعوا کیا اور دوسرے میں اُس کی دلیل دی۔ پہلے مصرعے میں نحو کی خوبی یہ ہے کہ ایک نظر میں گمان ہوتا ہے کہ مصرع کی نثر یوں ہو گی: باغ تیری گل گشت کی خاطر داغوں سے بنا ہے، یعنی چوں کہ معشوق کو (عاشقوں) کے داغ دیکھنا اچھا لگتا ہے، اس لیے باغ نے خود کو داغوں سے سجایا ہے تا کہ تو اس میں سیر کو آئے۔ جب دوسرا مصرع سامنے

آتا ہے تو استعجاب آمیز لطف حاصل ہوتا ہے کہ یہ باغ تو متکلم نے بنایا ہے، اور خود متکلم کا بدن ہی باغ ہے۔

سینے کو پر طاؤس کہنا بدیع ہے، لیکن ہاتھ کو گلدستہ کہنا بدیع تر ہے، کیوں کہ ہاتھوں کی انگلیاں بہ منزلہ گل پیادہ ہیں اور ہاتھوں اور انگلیوں پر جو داغ ہیں، وہ کسی اور طرح کے (مثلاً نرگس کے) پھول ہیں، اور سینہ گویا سبد گل ہے، جہاں سے پھول چن چن کر ہاتھوں کا گلدستہ بنا ہے۔

ہاتھوں کو داغنے اور اُن کو گلدستہ فرض کرنے کے لیے مزید ملاحظہ ہو ۶/۴ اور ۱۳۸/۱ ان تمام اشعار میں میر کا متکلم تھوڑا بہت دیوانہ، لیکن بکار خود ہشیار اور داغ کھانے کے فن میں ماہر ہے۔ مصحفی اس کا دوسرا رخ پیش کرتے ہیں، جہاں عاشق اور از خود رفتہ ہے اور گل کھانے کے فن سے بھی شاید پوری طرح واقف نہیں:

مصحفی تو نے تو پہنچے کو جلا ڈالا تمام یہ بھی اے ناداں کوئی ہوتی ہے گل کھانے کی طرح

مصحفی کے شعر میں کیفیت اور ڈرامائیت بدرجۂ اتم ہیں۔ سردار جعفری تک آتے آتے یہ مضمون نثری بیان کے نزدیک پہنچ گیا ہے:

زخم کہو یا کھلتی کلیاں ہاتھ مگر گلدستہ ہے باغ جہاں سے ہم نے چنے ہیں پھول بہت اور خار بہت

پہلا مصرع بہت خوب تھا، دوسرے مصرعے کی غیر ضروری وضاحت نے بات بگاڑ دی۔ پھر سردار جعفری کے متکلم کی معصومیت اور سادگی فرضی ہے، کیوں کہ اس کا لہجہ (cutesy) یعنی اٹھلاہٹ سے بھرپور ہے، جب کہ مصحفی نے عاشق کے بجائے کسی اور کو متکلم قرار دے کر لہجے کو (cutesy) یعنی اٹھلاہٹ سے بھرپور ہونے سے بچالیا۔

سراج اورنگ آبادی نے میر کے مضمون کا متوازی مضمون خوب باندھا ہے:

جاں سپاری داغ کتھا چونا ہے چشم انتظار واسطے مہمان غم کے دل ہے بیڑا پان کا

سراج کے یہاں خوش طبعی اور طباعی کے ساتھ ساتھ تھوڑی سی تہ داری بھی ہے۔ داغ دار اور سینے کو طاؤس یا پر طاؤس کہنا ہماری کلاسیکی شاعری میں عام رہا ہے:

ہیں جو پرواز ترے داغ میں دل کے قائم ساتھ اس حسن کے کب جلوۂ طاؤسی ہے

پرواز = باریک لکیریں جو تصویر میں بنائی جاتی ہیں (قائم چاند پوری)

یہ دل پر داغ نالاں کیوں نہ ہو اس زلف میں دیکھ کر بولے ہے طاؤس گلستانی گھٹا (شاہ نصیر)

بن گیا داغوں سے سینہ مثل طاؤس چمن پیش پا افتادہ ہے اب تو گلستاں کی طرح (شاہ نصیر)

میر اور کلیم ہمدانی کے یہاں بداعت یہ ہے کہ خود کو معشوق کی تفریح کے لائق باغ قرار دیا اور باغ کا وجود اس طرح ثابت کیا کہ داغ کو گل کہتے ہیں۔ میر نے اس پر ترقی کر کے داغ دار سینے کو پر طاؤس کہا۔ قائم نے داغ کے حسن میں مصوری کے فن کی جھلک دیکھی۔ میر کا زیر بحث شعر اور کلیم اور قائم کے شعروں کا درجہ برابر کی بلندی رکھتا ہے۔

۳۶۰/۵ مصرع ثانی میں دو مفہوم ہیں (۱) اگر میر اس زمین میں ایک مصرع برجستہ کہے۔ (۲) اے میر، جو شخص بھی اس

زمین میں ایک مصرع برجستہ کہے۔ مصرع برجستہ کی مناسبت سے ٹوپی آسمان کی طرف اُچھالنے کا مضمون خوب ہے، کیوں کہ "برجستن" کے اصل معنی ہیں "پھاندنا، اچھل جانا"۔ ("موارد المصادر"۔) لہٰذا وہ مصرع یا شعر جس کی بندش بہت عمدہ ہو اُس کو "برجستہ" کہتے ہیں۔ یہ اصطلاح بہت پرانی ہے، چناں چہ ابن نشاطی کا شعر ہے:

لطافت میں ہے جوں خوباں کی ابرو　　ہر اک مصرع جو برجستہ ہے میرا

اس میں کوئی شک نہیں کہ ایسی بے رس زمین میں اتنے عمدہ شعر لکھنا لائق صد رشک ہے۔ پوری غزل سات شعروں کی ہے۔ میں نے بہ مشکل دو شعر ترک کیے۔ معلوم ہوتا ہے میر کے معاصروں یا بزرگوں میں سے کسی نے اس زمین میں تردد نہیں کیا۔ ہاں بقا اکبر آبادی نے، جو خود کو میر سے افضل سمجھتے تھے، ان قافیوں میں غزل کہی۔ لیکن اس میں صرف تین شعر ہیں اور بحر انھوں نے ایسی اختیار کی ہے جس میں یہ قافیے نسبتاً شگفتہ معلوم ہوتے ہیں۔ بقا اکبر آبادی کے یہاں بھی برجستہ شعر کی اصطلاح نظم ہوئی ہے:

از بس ہوں بقا شائق اس مطلع ابرو کا　　آہ سحری میری ہے مطلع برجستہ

شاہ حاتم نے بحر تو میر کی اختیار کی (ان کی غزل $\frac{1753}{1754}$ کی ہے، اس لیے ممکن ہے میر کی غزل کے بعد کی ہو، یا اُسی زمانے کی ہو) لیکن اُنھوں نے زمین "سربستہ، کمربستہ" اختیار کی۔ چناں چہ ان کا مطلع ہے:

چلا ہے کس طرف تو آج شمشیر و سپر بستہ　　میں سر دینے کو بیٹھا ہوں یہاں قاتل کمر بستہ

ظاہر ہے کہ کیا بہ لحاظ آہنگ اور کیا بہ لحاظ مضمون، میر کے اشعار ان دونوں سے بہت بہتر ہیں۔ لیکن حاتم کے قافیے بہت خوب بندھے ہیں۔

(۳۶۱)　　(۴۲۱)

۹۹۵　ہم ہیں مجروح ماجرا ہے یہ　　وہ نمک چھڑکے ہے مزا ہے یہ
　　آگ تھے ابتدائے عشق میں ہم　　اب جو ہیں خاک انتہا ہے یہ
　　شور سے اپنے حشر ہے پردہ　　یوں نہیں جانتا کہ کیا ہے یہ

$\frac{۳۶۱}{۱}$ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن اس معمولی مضمون میں بھی میر نے ایک دو نکتے رکھ دیے ہیں (۱) نمک چھڑکنا کی مناسبت سے "مزا" (۲) اصل مزا اس بات میں ہے کہ معشوق نمک چھڑک رہا ہے۔ اور کسی کی نمک پاشی میں یہ بات نہ ہوتی۔ "مجروح" اور "ماجرا" میں صنعت شبہ اشتقاق پُرلطف ہے۔

$\frac{۳۶۱}{۲}$ زبردست کیفیت اور ابہام سے بھرپور شعر ہے۔ بہ ظاہر اس میں کوئی بات ایسی نہیں جو فوری طور پر سمجھ میں نہ آتی ہو، لیکن حسب ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) ابتدائے عشق میں آگ ہونے کا متعدد مفہوم ہیں۔ (۱) عشق جب شروع ہوا تو ہم جوش اور شدت جذبات اور شوق تمام کی آگ میں جل رہے تھے۔ (۲) ہم میں وہی تیزی اور جولانی تھی جو آگ میں ہوتی ہے۔ (۳) ہم میں آگ کی سی حدت تھی، کوئی ہمارے پاس بیٹھ نہ سکتا تھا۔ (۴) ہم آگ کی طرح تباہ کن تھے، لہٰذا (۵) خود ہی کو جلائے ڈالتے تھے۔

(۶) ہم میں وہ بے چینی اور گرمی تھی جو آگ میں ہوتی ہے۔ (۷) عشق جب شروع ہوا تو ہم غم [اور ہجر] کی آگ میں جل رہے تھے۔ گویا خود آگ ہو گئے تھے۔ (۸) ہم آگ کی طرح روشن تھے۔

(۲) لیکن خود "آگ" کے علامتی مفاہیم کیا ہیں؟ اس سلسلے میں چند نکات جو مشرق و مغرب کے صوفیوں اور قدیم علامتی فکر سے مستخرج کیے گئے ہیں، حسب ذیل ہیں۔

الف: آگ زندگی کا سرچشمہ ہے۔ آگ شاداب ہے (گل زار خلیل) آگ شادابی کی ضد ہے۔ آگ سرخ ہے، سفید ہے، سیاہ ہے، نیلی ہے، موت سرخ ہے، سفید ہے، سیاہ ہے۔ زندگی سرخ ہے (خون کی سرخی)، زندگی سفید ہے (صبح کی سفیدی)، زندگی سیاہ ہے = موت ہے = حیات دنیوی ایک طرح کی موت ہے۔

ب: آگ = بے قراری = وحشت۔ آگ = روشنی = بے قراری = وحشت۔ وحشت = جنون۔ جنون علم کی (عقلی علم کی) ضد ہے۔ لہٰذا آگ = وحشت = جنون = سیاہی (روشنی کا نہ ہونا = علم کا نہ ہونا۔)

ج: آگ خود سے اُوپر اُٹھ جاتی ہے = پرواز کناں ہے = لطیف ہے۔ روح کسی سہارے کے بغیر اُوپر اُٹھ جاتی ہے = پرواز کناں ہے = لطیف ہے۔ لہٰذا آگ = روح۔

د: آگ = حرارت = زندگی۔ حرارت = قوت تخلیق = علم۔ قوت تخلیق جنسی قوت کی اصل ہے۔ آگ = جنسی قوت۔

ہ: آگ = روشنی = زندگی۔ لیکن روشنی جلاتی بھی ہے، لہٰذا آگ = روشنی = موت۔ زندگی = وجود = روشنی۔ لیکن زندگی = روشنی = آگ = موت۔ لہٰذا عدم = وجود۔ لاشعور کے اعتبار سے آگ = شہوت۔

و: لاشعور کے اعتبار سے آگ = شہوت۔

ز: سورج، آسمان، آگ = خلاقانہ قوت، نظام فطرت، شعور (فکر، تنویر فکر، عقل، روحانی معرفت۔)

ح: سرخ رنگ، سرخی = خون = قربانی = بے قابو (جنسی یا جذباتی) ہیجان۔

ط: آگ = سفیدی = وہ الوہیت جو محیط کل اور ناقابلِ فہم ہے۔

ی: نور الٰہی انسان کی روح پر منعکس ہوتا ہے۔ کبھی لمحہ بھر کے لیے۔ کبھی دیر تک۔ پھر ایک موقع وہ آتا ہے جب روح اس میں غرق ہو جاتی ہے۔ ان مدارج کو صوفیوں نے (۱) لوائح (جھلملاہٹیں) (۲) لوامع (کوندے) اور (۳) تجلی کا نام دیا ہے۔ حضرت موسیٰ کو تجلی کا ہی دیدار نصیب ہوا تھا، جو آگ کی شکل میں تھی۔

ک: اللہ کے لمس سے روح انسانی کے اندر اشتعال پیدا ہوتا ہے اور وہ آگ بن جاتی ہے۔ اسی وجہ سے اللہ نے حضرت موسیٰ سے آگ ہی کی صورت میں کلام کیا۔

(مندرجہ بالا نکات پر قدرے مفصل کلام آپ کو "شعر غیر شعر اور نثر" کے دو مضامین ("مطالعۂ اُسلوب کا ایک سبق" اور "میر انیس کے ایک مرثیے میں استعارے کا نظام" میں ملے گا۔) اب مصرع ثانی کے معنی پر غور کیجیے۔ (۱) جل کر خاک ہو گئے۔ (۲) مٹ کر خاک ہو گئے۔ (۳) بے حقیقت ہو گئے۔ (۴) خاک کی طرح افسردہ ہیں۔ (۵) خاک کی طرح بے نور ہیں۔ (۶) اپنی اصل کے پاس لوٹ گئے۔ (یعنی آگ ہو جانا اپنی اصل کے مطابق نہ تھا۔) (۷) خاک ہو

جانا ہماری انتہا ہے۔ (یعنی درجۂ کمال ہے۔) ہم نے بہت رنج کھینچے، بہت جلے بھنے، انتہا یہ کہ خاک ہو گئے (اس سے زیادہ کیا کرتے؟) (۹) ابتدا میں بہت گرمی تھی، لیکن عشق کی آگ آخرکار بجھ ہی گئی۔ (۱۰) خاک ہو جانا درجۂ کمال تو ہے، لیکن وہ کمال کیا جس کا رتبہ خاک برابر ہو۔

اب "خاک" کے علامتی مفاہیم پر غور کرتے ہیں۔

الف: خاک = زمین = نسائی اُصول (Female Principle) = قوت تولید و تخلیق۔

ب: نسائی اُصول = زمین بہ مقابل آسمان = اُصول مردی (Male Principle)۔

ج: خاک = انسانی جسم = خدا کا گھر۔ (پندرھویں صدی میں بہت سے یورپی کلیساؤں کا طرز تعمیر اور نقشہ انسانی جسم سے مشابہت رکھتا تھا۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو یونگ (Jung) کے تصورات علامت پر مرتب کردہ کتاب (Man and his Symbols)۔

د: خاک = پتھر = تکمیل۔ (پتھر کو گول فرض کرتے ہیں اور دائرہ علامت ہے تکمیل کی۔)

ہ: خاک = اُصول حیوانی (Animal Principle) = لاشعور۔

و: خاک = اصل وجود = عدم۔

یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ عناصر کی تعداد چار ہے، اور آتش و خاک ان میں سے دو عناصر ہیں۔ چار کی معنویت بھی بہ قول یونگ (Jung) تکمیل کی ہے، اور مکمل درجۂ تکمیل تب حاصل ہوتا ہے جب دائرے کو مربع بنا دیا جائے (The squared circle)۔ آگ سے خاک ہونا بھی دائری صورت ہے، کیوں کہ جب خاک نسائی اُصول ہے تو وہ ہر چیز کی، لہٰذا آگ کی بھی ماں ہے۔ لہٰذا آگ سے خاک ہونا وہ دائروی شکل ہے جو چار عناصر کے مربع میں محصور ہے۔ یونگ کی محولہ بالا کتاب میں ایک قدیم الکیمیائی تصویر کا ذکر ہے جس میں ایک دائرہ ہے جس کو ایک مربع اپنے حصار میں لیے ہوئے ہے۔ دائرے کے اندر ایک عورت ہے اور ایک مرد۔ اس طرح دائرہ تکمیل کی علامت یوں ہے کہ اس کے اندر اتحاد ضدین ہے (عورت + مرد، آتش + خاک) اور مربع مکمل تکمیل ہے، کیوں کہ وہ دائرے پر محیط ہے۔

خاک چوں کہ انسانی جسم (= وجود) کی علامت ہے، اس لیے اس کے ذریعے ہی تمام خارجی حقائق تک رسائی ہوتی ہے۔ بہ قول یونگ (Jung) "سوسائٹی اور اسٹیٹ صرف رسومیاتی تصورات ہیں اور وہ حقیقی ہونے کا دعوا اسی حد تک کر سکتے ہیں جس حد تک اُن کی نمائندگی افراد کے ذریعہ ہوتی ہے۔ یونگ کہتا ہے کہ جدید انسان نے اپنی جبلتوں (= اُصول حیوانی = خاک) کو نظر انداز کر دیا ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ آج جدید انسان خود کو اُسی حد تک جان سکتا ہے، جس حد تک وہ اپنی خودی (Self) کا شعور حاصل کر سکتا ہے۔ اس طرح وہ اپنے اصل وجود کی جگہ اپنے وجود کے بارے میں اپنے تصورات و مفروضات کو اپنا وجود سمجھ لیتا ہے۔

یونگ نے یہ خیالات اپنی کتاب (The Undiscovered Self) میں بیان کیے ہیں۔ یہاں ہمیں اس بات سے غرض نہیں کہ یہ باتیں غلط ہیں کہ صحیح۔ بنیادی بات یہ ہے کہ خاک = اصول حیوانی = جبلت کا جو تصور یونگ بیان کر رہا

ہے وہ ہماری تہذیب میں بہت قدیمی ہے۔ میر کے شعر میں "خاک" کا بنیادی مفہوم یہی ہے کہ عشق کی انتہا یہ تھی کہ ہم مکمل ہو گئے، ہم نے اپنے وجود کو اپنی جبلت کی روشنی میں براہِ راست جان لیا۔

ایسا نہیں ہے کہ شعر کے وہ معنی جو فوری طور پر سمجھ میں آتے ہیں، وہ غلط ہیں۔ یعنی عشق نے ہم کو خاک کر ڈالا۔ عشق کے شدائد اور عشق کی شدت نے ہماری جان لے لی۔ لیکن یہ معنی ناکافی ہیں "آگ" اور "خاک" دونوں ہی الفاظ ہماری تہذیب کے بنیادی الفاظ ہیں اور جس طرح یہ الفاظ اس شعر میں برتے گئے ہیں اس کا تقاضا ہے کہ ہم ان کے تمام مفاہیم کو نظر میں رکھ کر شعر سے لطف اندوز ہوں۔ اگر ہم شعر کی صرف نثر ہی کر دیں کہ "ہم ابتدائے عشق میں آگ تھے (اور) اب جو خاک ہیں (تو) یہ انتہا ہے۔" تو بھی یہ سوال باقی رہتا ہے کہ "آگ" اور "خاک" سے کیا مراد ہے؟

"اب جو ہیں خاک" کا فقرہ بھی معنی سے بھرپور ہے۔ اس میں اگر تھوڑی سی رنجیدگی ہے تو بہت سا اطمینان و افتخار بھی ہے کہ ہم اس منزل پر پہنچے۔ اگر "آگ" اور "خاک" کو عام معنی میں لیا جائے (آگ = حرکت، گرمی اور زندگی اور خاک = موت و افسردگی) تو یہ شعر عشق کے پورے نظام، بل کہ پورے نظامِ کائنات پر ایک محزوں سا تبصرہ ہے، کہ عشق، جو انسان کی اشرف ترین صفت ہے۔ اس کو بروئے کار لانے کا انجام ایسا ہو۔ غرض جس پہلو سے شعر کو دیکھیے، اس میں نیرنگی ہی نیرنگی ہے۔ ایسا شعر میر کے بھی کلیات میں ڈھونڈے سے ملے گا، اوروں کا ذکر ہی کیا ہے۔ لیکن میر باز کہاں آتے ہیں، اُنھوں نے اس مضمون کا ایک پہلو کسی اور طرف موڑ کر دیوانِ دوم میں کہہ ہی دیا:

سب موئے ابتدائے عشق ہی میں ہووے معلوم انتہا کیا خاک

۳۶۱/۳ یہ شعر بھی بہ ظاہر سادہ اور کسی خصوصیت سے محروم ہے۔ لیکن دراصل اس میں کئی معنی ہیں۔ (۱) اگر ہم چاہیں تو اپنے شور کے ذریعہ حشر برپا کر دیں۔ لیکن چوں کہ ہم چپ ہیں اس لیے معشوق اس بات کو جانتا نہیں کہ ہمارا شور کس درجہ قیامت خیز ہے۔ (۲) یہ جو دنیا میں شورِ محشر برپا ہے، یہ دراصل ہمارا شورِ وحشت ہے۔ لیکن معشوق کو جب تک بتایا نہ جائے، وہ جانے گا بھی نہیں کہ ہم کس درجہ شور انگیز ہیں۔ (۳) ہمارے شور کے باعث ایک حشر برپا ہے (یہ اچھی بات نہیں) لیکن کیا کریں، جب تک ہم اتنا شور و غوغا نہ کریں گے وہ جانے گا ہی نہیں کہ ہم کیا ہیں۔ ("یہ" کی ضمیر اشارہ متکلم کی طرف پھرتی ہے۔) (۴) ہمارے شور سے ایک حشر تو برپا ہے، لیکن معشوق ان طریقوں کی طرف متوجہ ہی نہیں ہوتا۔ وہ جانتا ہی نہیں کہ یہ کون شخص ہے (یا یہ شور کس بات کا، کس بات پر ہے؟)

دیکھیے کس قدر چھوٹے چھوٹے الفاظ اور معنی کی یہ فراوانی۔ پھر معنی بھی ایسے کہ بعض ایک دوسرے کے متضاد۔ پھر وہ عاشق کس درجے کا عاشق ہے جو شورِ محشر پر قادر ہے اور وہ معشوق کیسا معشوق ہے کہ یا تو اسے شورِ محشر کی پروا نہیں، یا پھر وہ اس درجہ تغافل کیش ہے کہ جب تک شورِ محشر نہ ہو، عاشق کی طرف متوجہ ہی نہیں ہوتا۔

ایسے مضمون اور ایسا اُسلوب خاص میر کا حصہ ہیں، جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں۔ میر کی دنیائے شعر غیر معمولی طور پر وسیع ہے۔ اس دنیا کی ہر چیز عشق پر قائم ہے، اور چوں کہ اس دنیا میں عشق ہر جگہ ہے، اس لیے اس میں عشق کا تجربہ

اور اس کے مظاہر بھی بوقلموں ہیں، یہاں عاشق اور معشوق دونوں انتہاؤں تک پھیلے ہوئے ہیں، غیر معمولی انسان پن بھی اور غیر معمولی عینیت بھی، دونوں یہاں موجود ہیں۔

اگر اس شعر کو انسانی تعلقات سے ہٹا کر انسان اور خدا کے تعلقات اور روابط کے مضمون پر مبنی قرار دیا جائے تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ انسان جب تک شور و غوغا نہ کرے خدا اُس کی طرف متوجہ نہیں ہوتا۔ خود خدا بھی انسان سے انسانوں جیسا معاملہ کرتا ہے۔ چناں چہ ایک بزرگ کے بارے میں مشہور ہے کہ بستی کے لوگ اُن کے پاس آئے اور بارش کی دعا کے طالب ہوئے۔ اُنھوں نے بارش کے بجائے سوکھے کی دعا کی، لیکن پانی خوب برسا۔ جب ان سے پوچھا گیا کہ یہ کیا بات تھی؟ تو انھوں نے جواب دیا کہ ''آج کل ہمارے تعلقات خراب ہیں۔ جو کہتے ہیں اُس کا اُلٹا ہوتا ہے۔'' میر کے شعر میں بھی یہی معاملہ ہے کہ ابھی وہ ہم کو نظر انداز کر رہا ہے۔ (یا ابھی اُس نے ہمارا شور و غوغا دیکھا نہیں ہے۔) جب ہم حشر اُٹھائیں گے تو معلوم ہوگا۔ لطف یہ ہے کہ حشر اُٹھانا خدا کا کام ہے، لیکن بندہ خود کو اس پر قادر سمجھتا ہے، عجب شور انگیز شعر ہے۔

(۳۶۲) (۴۲۳)

جی چاہے مل کسو سے یا سب سے تو جدا رہ	پر ہو سکے تو پیارے ٹک دل کا آشنا رہ
میں تو ہیں وہم دونوں کیا ہے خیال تجھ کو	جھاڑ آستین مجھ سے ہاتھ آپ سے اُٹھا رہ
۱۰۰۰ جیسے خیال مفلس جاتا ہے سو جگہ تو	مجھ بے نوا کے بھی گھر ایک آدھ رات آ رہ
دوڑے بہت ولیکن مطلب کو کون پہنچا	آئندہ تو بھی ہم سا ہو کر شکستہ پا رہ

۳۶۲/۱ قافیے بے رس ہیں اور ردیف بے لطف، پھر بھی جواں سال میر نے چودہ شعر کی غزل کہی ہے، اور تقریباً ہر شعر خاصے بلند معیار کا ہے۔ یہ چار شعر جو میں نے لیے ہیں، خاص میر کے انداز کے ہیں اور کسی بھی شاعر کے لیے مایۂ افتخار ہوتے۔ میر کا کلام ایسے شعروں سے بھرا پڑا ہے، لہٰذا میر کا قاری ان کا عادی ہو جاتا ہے اور ان کی ندرت اور تازگی کو پوری طرح محسوس نہیں کرتا۔

شعر زیر بحث میں سب سے پہلی توجہ انگیز چیز اُس کا تخاطب ہے۔ خطاب معشوق سے تو ہے ہی، لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم خود سے مخاطب ہو، یا کوئی شخص کسی اور شخص سے بات کر رہا ہو۔ دوسری بات یہ کہ شعر کے چاروں ٹکڑے انشائیہ ہیں۔ اس طرح یہ فائدہ حاصل ہوا ہے کہ جو بات کہی گئی ہے اُس میں عمومی، اُصولی بیان کا رنگ نہیں ہے، بل کہ دوستانہ، اور انسانی سطح پر مشورے کا رنگ ہے۔ خود شعر کا مضمون انسانی سطح کا اور ایک مخصوص طرح کی انسان دوستی پر مبنی ہے، غالب کے یہاں انانیت کی وہ منزل ہے جہاں کسی سے بھی ربط رکھنا گوارا نہیں ہوتا:

ڈالا نہ بے کسی نے کسی سے معاملہ اپنے سے کھینچتا ہوں خجالت ہی کیوں نہ ہو

ہنگامۂ زبونی ہمت ہے انفعال حاصل نہ کیجیے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو

لیکن میر نے یہاں خوب صورت قول محال کے ذریعہ وارستگی اور ربط و تعلق، دونوں کا امکان رکھ دیا ہے، جی چاہے تو کسی سے ملو، یا سب سے ملو، جی چاہے تو سب سے جدا رہو، لیکن اتنا ضرور ہے کہ دل سے آشنائی رہے، یعنی گوشت پوست کے انسانوں سے معاملہ رکھا بھی تو کوئی خاص بات نہیں، اور نہ رکھا تو بھی کوئی خاص بات نہیں۔

''دل کا آشنارہ'' کثیر المعنی فقرہ ہے۔(۱) معشوق سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ ہمارے دل سے آشنائی رکھ۔(۲) معشوق سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ اپنے دل سے آشنائی رکھ۔(یعنی صاحب دل بن، دل دردمند رکھ۔) (۳) معشوق سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ اللہ کی مخلوق کے دل سے آشنائی رکھ۔(یعنی صاحب دل بن اور دوسروں کے دلوں کا لحاظ رکھ۔ ان کی خاطر کو عزیز جان۔) (۴) خود سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ دل دردمند رکھ۔ (۵) خود سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ اپنے دل کی گہرائیوں کو سمجھ۔ (۶) مخاطب (واحد حاضر) سے کہا ہے کہ صاحب دل بن۔

برک ہارٹ (Titus Burck Hardt) کے بہ موجب صوفیوں کے یہاں ''قلب'' سے مراد وہ مقام ہے جہاں روح کی ''عمومی'' شعاع ''نفس'' کی ''افقی'' سطح کو چھوتی ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں ''عقل'' جا گزیں ہے، اور ''عقل'' سے مراد ہے فہم کی وہ خاص روشنی جو منطقی فکر سے آگے کی چیز ہے۔ جناب شاہ حسین نہری نے مجھے متوجہ کیا ہے کہ قرآن کریم میں ''قلب'' کو ''عقل'' سے متصف قرار دیا گیا ہے۔ مثلاً سورۂ الحج، آیت ۴۶ فتکون لھم قلوب یعقلون بھا (تا کہ ان کے دل ایسے ہوتے کہ وہ ان سے سمجھ سکتے، ترجمہ از: مولانا فتح محمد خاں جالندھری)۔ لہٰذا ''دل'' اور ''قلب'' ایک ہی شے نہیں ہیں۔ لیکن اردو فارسی میں صوفیوں نے ''دل'' اور ''قلب'' کو ہم معنی طور پر بھی استعمال کیا ہے، چناں چہ بیدل کا شعر ہے:

جب دل کے آستاں پر عشق آن کر پکارا پردے سے یار بولا بیدل کہاں ہے ہم میں

اس شعر پر حضرت منصور حلاج کے ایک شعر کا پرتو ہے، جس میں کہا گیا ہے کہ میں نے اپنے رب کو دل کی آنکھوں سے دیکھا اور پوچھا ''تو کون ہے؟''۔ جواب ملا= ''تو''۔ مارٹن لنگس (Martin Lings) نے بھی یہی کہا ہے کہ ''قلب'' دراصل براہِ راست روحانی مکاشفے کی صلاحیت کا نام ہے۔ بیدل کا شعر صاف بتا رہا ہے کہ جس چیز کو صوفیہ نے ''قلب'' کہا ہے، اُسی کے لیے اُنھوں نے ''دل'' کا لفظ استعمال کیا ہے۔ لہٰذا میر کے شعر میں ''دل کا آشنارہ'' سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ روح کی اس قوت سے بے نیاز نہ ہو جس کا مقام قلب ہے۔

$\frac{۳۶۲}{۲}$ اس سے ملتے جلتے مضمون کے لیے ملاحظہ ہو $\frac{۱۰۳}{۱}$ موجودہ شعر میں مضمون $\frac{۱۰۳}{۱}$ سے آگے بڑھ گیا ہے، کیوں کہ مخاطب اور متکلم دونوں کے وجود سے انکار کیا گیا ہے۔ پھر اس پر بھی بس نہیں کیا، مخاطب سے یہ بھی کہا ہے کہ مجھ کو بھی ترک کر اور خود کو بھی ترک کر۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ کلام نے غیر معمولی زور پیدا کر دیا ہے۔ انداز ایسا ہے گویا کسی کم عقل شخص کو سمجھا رہے ہوں کہ میاں جاؤ ان چیزوں میں کیا رکھا ہے؟ نہ وجود خود ہے نہ وجود غیر، تم کس احمقانہ تصور میں گرفتار ہو؟ پھر اس پر ترقی کر کے کہا کہ مجھ سے بھی آستین جھاڑو اور خود سے بھی ہاتھ اُٹھا لو۔ ''آستین جھاڑنا'' اور ''ہاتھ

اُٹھالینا'' دونوں ہی فارسی محاوروں کا ترجمہ ہیں: ''آستیں افشاندن'' اور ''دست برداشتن''۔ موخرالذکر تو مقبول ہو گیا، لیکن اوّل الذکر بہت کم نظر آتا ہے۔

پُر زور کلام عموماً مبہم نہیں ہوتا۔ لیکن شعر زیر بحث میں میر نے یہ بھی کر دکھایا ہے مندرجہ ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) متکلم اور مخاطب دونوں ''وہم'' ہیں، یعنی وجود سے عاری ہیں، لیکن ایک امکان یہ بھی ہے کہ یہ بات کسی اور ہستی کا وہم ہو کہ متکلم اور مخاطب موجود ہیں۔ یعنی ہو سکتا ہے کہ ان لوگوں کی (اور لہٰذا تمام ظواہر کی) کوئی حقیقت نہ ہو سوائے اس کے کہ کوئی اور ہستی انھیں وہم (= خواب) میں دیکھ رہی ہو۔ خواجہ حسن نظامی نے اپنی ڈائری میں ایسا ہی خیال ایک جگہ ظاہر کیا ہے۔ میر کے یہاں بھی اور جگہ اس خیال کا امکان ہے۔ ملاحظہ ہوں ۵۷/۱ اور ۱۵۷/۳۔

(۲) مخاطب سے کہا جا رہا ہے کہ تو مجھے بھی ترک کر اور خود کو بھی ترک کر۔ وجہ یہ بتائی گئی ہے کہ دونوں ہی وجود سے عاری ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ یہاں اس بات سے کیا مراد ہے کہ مجھ سے بھی آستین افشانی کر اور خود سے بھی دست بردار ہو؟ کم سے کم حسب ذیل امکانات ذہن میں آتے ہیں۔ (۱) نہ تم کچھ کر پاؤ گے اور نہ میں کچھ حاصل کر سکوں گا، لہٰذا کوئی اُمید نہ رکھو۔ (۲) جب ہم دونوں ہی بے وجود ہیں تو ہمارے ذریعہ حقیقت تک پہنچنے کی کوئی راہ نہیں۔ (۳) جب ہم ہیں ہی نہیں تو عمل لاحاصل ہے، عمل تو اُس سے سرزد ہوتا ہے جس کا وجود ہو، بے وجودوں کا عمل کیا؟ (لطف یہ ہے کہ آستین افشاندن اور دست برداشتن بھی عمل ہی ہیں۔ لیکن یہ اعمال خود عمل کا انکار کرتے ہیں۔) (۴) ہمارے تمھارے درمیان کوئی معاملہ نہیں ہو سکتا۔

(۳) اب سوال یہ ہے کہ مخاطب کون ہے؟ مخاطب اگر معشوق ہے تو دل چسپ صورت حال پیدا ہوتی ہے کہ وہ شخص جسے حاصل کرنے کے لیے ساری تگ و دو ہوتی ہے، اُس کے بھی وجود سے انکار کیا جا رہا ہے اور ایک طرح سے اُس کو متکلم کا طالب قرار دیا جا رہا ہے، کیوں کہ اگر وہ طالب نہ ہو تو اس سے یہ کیوں کہا جائے کہ مجھ سے آستین جھاڑ لو، یعنی مجھے ترک کر دو، مجھ سے کوئی توقع نہ رکھو۔ اگر مخاطب دنیا والے ہیں تو پھر یہ شعر کسی ایسی ذہنی صورت حال کا آئینہ دار ہے جب متکلم دنیا اور نظامِ دنیا سے اس قدر نفور ہے کہ وہ خارجی وجود کے انکار ہی میں اپنی عافیت سمجھتا ہے۔ اگر مخاطب کوئی ایک شخص (مثلاً کوئی دوست یا ہم نشین) ہے تو پھر یہ شعر دنیاوی ذمہ داریوں سے انکار اور فرار پر مبنی ہے۔ جس طرح بھی دیکھیں، بات مبہم رہتی ہے۔ بس یہ کہا جا سکتا ہے کہ شعر میں انکارِ وجود کا مضمون ہے اور وہ اس طرح بیان ہوا ہے کہ ایک طرف تو احساس و اعتراف عجز و شکست ہے، اور اس کے ساتھ ہی ساتھ لہجے میں عجب پیغمبرانہ اور انکشافی زور ہے۔

مصرع اولیٰ میں ''وہم'' کی مناسبت سے ''خیال'' اور مصرع ثانی میں ''آستین'' کی مناسبت سے ''ہاتھ'' بہت خوب ہیں۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔

۳۶۴/۳ اس شعر میں معشوق پوری طرح ''اوباش و بدمعاش'' ہے، کہ ہر ایک کے پاس آتا جاتا ہے۔ لیکن شعر کی اصل خوبی اس تشبیہ میں ہے کہ معشوق کا کردار خیال مفلس کی طرح ہے۔ جس چیز سے تشبیہ دی جائے (مشبہ بہ) وہ ہمیشہ اس چیز سے افضل ہوتی ہے، جس کو تشبیہ دی جائے (مشبہ۔) یہاں کمال یہ ہے کہ مشبہ بہ افضل تو ہے، لیکن ساتھ ہی وہ انتہائی حقیر و سفیہ

بھی ہے۔ مفلس کا خیال ہر طرف دوڑتا ہے، کہ فلاں سے کچھ مل جائے، فلاں سے کچھ حاصل ہو جائے۔ مفلس کے خیال میں خودداری اور خودنگہ داری نہیں ہوتی۔ مثل مشہور ہے کہ غرض مند باؤلا ہوتا ہے۔ لہٰذا "خیال مفلس" نہایت کم وقار چیز ہوا۔ پھر بھی وہ ہر جائی معشوق سے افضل بھی ہے، کہ معشوق کتنا ہی ہر جائی کیوں نہ ہو، وہ اتنی جگہوں پر اور اس کثرت سے نہ جاتا ہوگا جتنی جگہوں پر اور جس کثرت سے مفلس کا خیال اِدھر اُدھر دوڑتا پھرتا ہے۔ شاعر کا کمال اسی بات میں ہے کہ معشوق کے عیب (ہر جائی پن) کے لیے ایسی شے سے تشبیہ تلاش کی جو جگہ جگہ گھومنے اور آوارہ پھرنے میں ہر جائی پن سے بھی زیادہ قوی ہے۔

تشبیہ اور استعارہ، دونوں ہی میں یہ اُصول کارفرما ہوتا ہے (یا یوں کہیں کہ ہونا چاہیے) اور اسی بات میں اُن کی اصل قوت ہے، کہ ان کی بنیاد مبالغے پر ہوتی ہے۔ اگر مشبہ بہ کی قوت مشبہ سے زیادہ نہ ہو تو تشبیہ قائم نہ ہوگی اور یہ شاعر کے تخیل کی ناکامی کا ثبوت ہوگا۔ جیسا کہ مجاز کے اس بند میں ہے:

اک محل کی آڑ سے نکلا وہ پیلا ماہتاب
جیسے مفلس کی جوانی جیسے بیوہ کا شباب
جیسے ملا کا عمامہ جیسے بنیے کی کتاب
اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں

یہاں سارے مشبہ بہ (مفلس کی جوانی، بیوہ کا شباب، ملا کا عمامہ، بنیے کی کتاب) اپنے مشبہ (پیلا ماہتاب) سے کم قوی ہیں، کیوں کہ ان میں سے کسی میں وہ زردی نہیں ہے جو اس تصوراتی زردی میں ہے جو متکلم نے ماہتاب میں دیکھی ہے۔ دوسری بات یہ کہ مُلا کے عمامے اور بنیے کی کتاب میں زردی ضروری نہیں، لہٰذا تشبیہ یوں بھی ناکام ہے۔ لہٰذا تشبیہات کے اس سلسلے کے باوجود ہمارے ذہن میں پیلے ماہتاب کا پیکر نہیں قائم ہوتا۔ بل کہ خود "پیلا ماہتاب" جو ایک درجے کا استعارہ ہے، ان تشبیہات سے بہتر ہے، حالاں کہ اس میں بھی یہ کمزوری ہے کہ "پیلا" کے ساتھ "ماہتاب" کا لفظ رکھا گیا ہے جو روشنی اور چمک پر مکرر دلالت کرتا ہے۔ (ماہ = چاند اور "تاب" بہ معنی "روشن"، "روشن کرنے والا") اگر "پیلا ماہتاب" کی جگہ "پیلا چاند" ہوتا تو استعارہ بہتر ہوتا ہے۔ میر کے یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ معشوق کے ہر جائی پن کو ظاہر کرنے کے لیے ایسے الفاظ لائے گئے ہیں جو تشبیہ سے مناسبت رکھتے ہیں ("جاتا ہے"، نہ کہ "قدم رنجہ فرماتا ہے"، "تشریف لے جاتا ہے"، "رونق افروز ہوتا ہے" وغیرہ) اور تشبیہ ایسی چیز سے ہے جو بہ ذات خود حقیر ہے، لیکن ہر جائی پن کی صفت میں نہایت قوی ہے۔

اب بعض لفظی خوبیاں ملاحظہ ہوں۔ "مفلس" اور "سو" میں ضلع کا تعلق ہے۔ "مفلس" کے لحاظ سے خود کو "بے نوا" کہنا بھی مناسبت لفظی کا کرشمہ ہے۔ یہاں "دل زدہ"، "غم زدہ" وغیرہ الفاظ، یا اس قسم کی ترکیب لفظی نامناسب تھی:

میرے بھی غم کدے میں ایک آدھ رات آرہ

شعر کے لہجے میں تلخی، شکایت، التجا، ہوس ناکی، سب اس طرح یک جا ہو گئے ہیں کہ اس پر کوئی

ایک حکم لگانا ممکن نہیں۔ لاجواب شعر ہے۔

۳۶۲/۴ اس شعر کا مضمون تو عام ہے، کہ سعی و کوشش کے باوجود مقصود (= خدا، معشوق، دنیاوی کامیابی) کا حصول نہ ہوا۔ لیکن اس پر جو اضافہ کیا ہے وہ نیا ہے کہ سعی کو ناکام ہی ہونا ہے، اس لیے شکستہ پا ہو کر بیٹھ جاؤ۔ اس پر مزید لطف اس کے تخاطب میں ہے، کہ کسی اور شخص کو تلقین کر رہے ہیں کہ ہم تو پاؤں تڑا کر (یعنی ترک تگ و دو کر کے) بیٹھے ہی ہیں، تم بھی ایسے ہی ہو جاؤ۔

لیکن بات یہیں ختم نہیں ہوتی۔ مصرع اولیٰ میں عام صورت حال بھی بیان ہوئی ہے۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ بیان صرف اپنے بارے میں ہو۔ (ہم دوڑے تو بہت لیکن مطلب کو کون پہنچتا ہے؟) یہ بھی ممکن ہے کہ مصرع اولیٰ بھی براہ راست مخاطب کے بارے میں ہو (تو دوڑے بہت، یعنی اگر تو چاہے تو بہت دوڑے۔) اگر اس مفہوم کو قبول کریں تو مصرع ثانی کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ ٹھیک ہے، اس بار تو دوڑ دھوپ کے دیکھ لو۔ آئندہ ہماری طرح چپ چاپ بیٹھ جانا، کیوں کہ مجھے تو معلوم ہے کہ تگ و دو کا کچھ حاصل نہیں، تم دوڑ بھاگ کر کے امتحان و اطمینان کر لو۔

اگر مندرجہ بالا مفہوم کی جگہ مصرع اولیٰ کا یہ مفہوم قبول کیا جائے کہ یہ محض عمومی بیان ہے، تو مصرع ثانی میں لفظ "آئندہ" بہت دل چسپ ہو جاتا ہے، کہ کس "آئندہ" کی بات ہو رہی ہے؟ اگلے جنم کی، یا اسی دنیا میں کسی موقعے کی، جب دوا دوش کی لاحاصلی ثابت ہو چکی ہو گی؟ بہ ظاہر تو اگلے جنم کا مفہوم زیادہ قوی ہے، کہ اس جنم میں چاہو تو کوشش کر کے دیکھ لو، کچھ ملنا ملانا تو ہے نہیں۔ لیکن اگلی بار جب یہاں آنا تو ہماری طرح پاؤں تڑا کر بیٹھ جانا۔ اس میں یہ نکتہ بھی ہے کہ ممکن ہے متکلم پچھلے جنم میں کوشش کی بے حاصلی کا تجربہ کر چکا ہو، اور یہ نکتہ بھی ہے کہ لوگ کوشش تو کریں گے ہی، کیوں کہ یہ انسان کی سرشت میں ہے۔ نتیجہ نکلے یا نہ نکلے، انسان باز نہیں آتا۔

"دوڑے" کے اعتبار سے "پہنچا" خوب ہے، لیکن اس سے زیادہ دل چسپ "شکستہ" اور "پارہ" میں ضلع کا ربط ہے، چاہے کچھ ہو جائے لیکن میر رعایت لفظی سے نہیں چوکتے۔ ورنہ مضمون اس قدر تلخ ہے کہ عام شاعر اس کو نبھانے کی ہی کوشش میں مارا جائے، چہ جائے کہ زبان کے ساتھ کھیل بھی کر سکے۔ افسوس کہ "جذبات نگاری" اور "حقیقت نگاری" کے مصنوعی تصورات کے چکر میں ہم لوگوں نے شعر گوئی کا فن بھی بھلا دیا۔

(۳۶۳) (۴۲۸)

ایک محروم چلے میرؔ ہمیں عالم سے ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ

۳۶۳/۱ شعر میں کیفیت تو ہے، لیکن اس کا مضمون بہ ظاہر نہایت پیش پا افتادہ اور گہرائی سے عاری ہے، کیفیت بھی اس شعر میں ایسی ہے کہ مثنوی "زہر عشق" کی "رومانی دردناکی" زیادہ دور نہیں رہ جاتی:

لے کے دل میں تمھاری یاد چلے باغ عالم سے نامراد چلے

مومن نے بہت بہتر طریقے سے کہا ہے:

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

لیکن میر نے ''زمانے'' اور ''عالم'' میں فرق کر کے اپنے شعر میں ایک نکتہ رکھ دیا ہے۔ یہاں ''عالم'' سے مراد خاک و خشت کی وہ طبیعی دنیا ہے جس میں ہم آپ رہتے ہیں، اور ''زمانہ'' تاریخ اور وقت کا وہ اُصول ہے جو عالم میں تصرف کر رہا ہے۔ ممکن ہے یہاں اس مشہور حدیث قدسی کی طرف بھی اشارہ ہو ''لا تسبوا الدھر فھو الدھر منی '' (زمانے کو بُرا نہ کہو، کہ زمانہ مجھ سے ہے۔) لہٰذا ''زمانہ'' عالم کو سامانِ زیست اور نعمتیں مہیا کرتا ہے، اور عالم ان اموال و نعم کو اہل عالم تک پہنچاتا ہے، یا اُن میں تقسیم کرتا ہے۔ لہٰذا متکلم کو شکایت زمانے سے نہیں، بل کہ عالم سے ہے، کہ عالم کے پاس سب کچھ تھا، لیکن ہم تک اس سے کچھ نہ پہنچا۔

واضح رہے کہ محتاط محدثین کو اس بات میں کلام ہے کہ لا تسبوا الدھر درحقیقت حدیث قدسی ہے نہیں، لیکن یہاں ہمیں اس بات سے بحث نہیں۔ عام لوگ اسے بہر حال حدیث قدسی ہی مانتے ہیں۔ بنیادی معاملہ یہ ہے کہ میر نے غالباً اُس حدیث قدسی کے مضمون کا لحاظ رکھتے ہوئے زمانے کی برائی نہیں کی ہے، بل کہ سارا الزام عالم کے سر پر رکھ دیا ہے کہ عالم نے زمانے کے فراہم کردہ اموال و اسباب ہم تک نہ پہنچائے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ یہ محرومی، جس کا شعر میں ذکر ہے، روحانی محرومی بھی ہو سکتی ہے، عاشق کی محرومی بھی ہو سکتی ہے (وصال کو ''دولت'' سے تشبیہ دیتے ہیں، علم اور عرفان کے لیے بھی ''دولت'' کی تشبیہ مستعمل ہے۔) اور یہ محرومی دنیاوی مال و دولت کی بھی ہو سکتی ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ مصرع اولیٰ میں ''عالم'' بہ معنی ''دنیا'' (World) ہو، اور مصرع ثانی میں ''عالم'' بہ معنی ''اہلِ عالم، لوگ (People) ہو۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''فلاں کی شادی میں سارا عالم ٹوٹ پڑا۔'' اب معنی یہ ہوئے کہ ہم ہی دنیا سے نامراد چلے، ورنہ باقی دنیا والوں کو تو زمانے نے بہت کچھ دیا۔

سودا اور میر دونوں نے اس زمین میں چودہ چودہ شعر کی غزلیں کہی ہیں، لیکن سودا نے ''دیا'' کا قافیہ ترک کیا ہے اور میر کے یہاں اسی قافیے والا شعر حاصل غزل نکلا۔ مصحفی نے پندرہ شعر کہے ہیں، اور حق یہ ہے کہ مصحفی کی غزل، سودا سے بہت بہتر ہے۔ ''دیا'' کا قافیہ مصحفی نے نئے پہلو سے باندھا ہے۔ شعر تو بہت اچھا نہیں، لیکن تلاش کی داد نہ دینا ظلم ہوگا:

ہم نے ہی قدر نہ کی دولت دنیا کی دریغ ورنہ ہم کو بھی فلک نے تھا دیا کیا کیا کچھ

(۳۶۴)

(۱۲۴۷۔۳۲۹)

کیا موافق ہو دوا عشق کے بیمار کے ساتھ
جی ہی جاتے نظر آئے ہیں اس آزار کے ساتھ

رات مجلس میں تری ہم بھی کھڑے تھے چپکے
جیسے تصویر لگا دے کوئی دیوار کے ساتھ

۱۰۰۵ شوق کا کام کھنچا دور کہ اب مہر مثال
چشم مشتاق لگی جائے ہے طومار کے ساتھ

ذکر گل کیا ہے صبا اب کہ خزاں میں ہم نے
دل کو ناچار لگایا ہے خس و خار کے ساتھ

کس کو ہر دم ہے لہو رونے کا ہجراں میں دماغ
دل کو اک ربط سا ہے دیدۂ خوں بار کے ساتھ

تہمت عشق سے آبادی بھی وادی ہے ہمیں کون صحبت رکھے ہے خوں کے سزاوار کے ساتھ

۳۶۴/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس مضمون کو اس سے بہت بہتر طور پر میر نے دیوانِ اوّل ہی میں یوں کہا ہے:

جن جن کو تھا یہ عشق کا آزار مر گئے اکثر ہمارے ساتھ کے بیمار مر گئے

پھر بھی، شعر زیرِ بحث میں "جی ہی جاتے نظر آئے ہیں" کا فقرہ خوب ہے، کیوں کہ اس سے استمرار ظاہر ہوتا ہے۔

۳۶۴/۲ تصویر کی خاموشی کا مضمون بہت پرانا ہے، چناں چہ ابوالحسن تانا شاہ کا شعر ہے:

کب لگ رہے گا یوں لب تصویر بے سخن اے شوخ خود پسند توں ٹک بھی سخن میں آ

خود میر نے اس پیکر کو جگہ جگہ استعمال کیا ہے:

تصویر کے مانند لگے در ہی سے گذری مجلس میں تری ہم نے کبھو بار نہ پایا (دیوانِ اوّل)

تصویر سے دروازے پہ ہم اس کے کھڑے ہیں انسان کو حیرانی بھی دیوار کرے ہے (دیوانِ سوم)

دروازے سے لگے ہم تصویر سے کھڑے ہیں وارفتگاں کو اس کی مجلس میں کب جگہ ہے (دیوانِ سوم)

دیوانِ اوّل میں ایک جگہ میر نے بزم معشوق میں عاشقوں کے لیے "بے خودانِ محفل تصویر" کا نادر پیکر استعمال کیا ہے (ملاحظہ ہو ۲۸/۳)

شعر زیرِ بحث کا تقریباً ترجمہ فارسی میں میر نے یوں کیا ہے:

بہ بزم عیش او استادنم خاموش از حیرت بداں ماند کہ بر دیوار چسپانند تصویرے

(اس کی بزم عیش میں میرا حیرت سے خاموش کھڑا ہونا ایسا ہے جیسے دیوار پر چپکائی ہوئی تصویر۔)

فارسی شعر کی زبان میں ہندستانیت اور اُسلوب میں لفاظی ہے، اس کے برخلاف وہ تین شعر جو اُوپر نقل ہوئے اپنی اپنی جگہ پر خوب ہیں اور فارسی شعر سے بہ ہر حال اچھے ہیں۔ لیکن شعر زیرِ بحث کی خوبیاں اور ہی شان رکھتی ہیں۔

سب سے پہلی بات یہ کہ شعر میں لہجہ کچھ ایسا ہے جیسے متکلم نے معشوق کو خط لکھا ہو۔ گذشتہ رات وہ اُس کی محفل میں گیا، لیکن وہاں اُسے کوئی پذیرائی نہیں نصیب ہوئی اور وہ چپ چاپ کھڑا رہ کر بے نیل مرام واپس آ گیا۔ اب وہ معشوق کو خط لکھتا ہے اور بات یہاں سے شروع کرتا ہے کہ رات ہم بھی تمھاری مجلس میں تھے، وغیرہ۔ یا پھر اگلی صبح معشوق سے کہیں ملاقات ہوئی ہے اور معشوق (تجاہل عارفانہ سے کام لے کر، یا ایمان داری سے) اس کا تعارف پوچھتا ہے۔ جواب میں عاشق کہتا ہے کہ کل رات ہم بھی آپ کی مجلس میں حاضر تھے، وغیرہ۔

دوسری بات یہ کہ مجلس میں چپکے کھڑے ہونے کے دو معنی ہیں۔ (۱) چپ چاپ اور (۲) چوری چھپے۔ تیسری بات یہ کہ چپکے کھڑے ہونے میں حیرت کے علاوہ اس بات کا بھی کنایہ ہے کہ متکلم کی بات کسی نے نہ پوچھی، یا متکلم کو یارائے گفت گو نہ تھا، یا متکلم محض تماشائی تھا، شریک محفل نہ تھا، چوتھی بات یہ کہ "ہم بھی" میں اس بات کا کنایہ ہے کہ وہاں متکلم جیسے بہت سے لوگ تھے، یعنی (۱) بہت سے لوگ حاضر تھے (۲) بہت سے لوگ چپکے کھڑے تھے۔ پانچویں بات یہ کہ رات کا ذکر شعر کو روزانہ زندگی سے بہت قریب لے آتا ہے اور اسے اپنی طرح کی واقعیت عطا کرتا ہے۔ چھٹی بات یہ

کہ تصویر کا دیوار پر لگایا جانا زیادہ مناسب ہے، بہ نسبت دروازے پر لگائے جانے کے، جس کا ذکر دیوانِ اوّل اور سوم کے منقولہ بالا تین شعروں میں ہے۔ ساتویں بات یہ کہ ''جیسے تصویر لگادے کوئی'' میں متکلم کی مجبوری اور محفل میں اس کا بالکل نامراد اور نااہل رہنا پوری طرح موجود ہے۔ منقولہ بالا تین شعروں میں معلوم ہوتا ہے کہ دروازے پر لگی ہوئی تصویر بن جانے میں متکلم کا تھوڑا بہت ارادہ شامل ہے۔ لیکن وہ تصویر جسے ''کوئی لگا دے'' اپنے ارادے کی مالک نہیں ہوتی۔ شعر زیر بحث میں متکلم گویا وہ تصویر ہے جسے کسی نے دیوار پر لگا دیا ہے، خود متکلم کا ارادہ یا مرضی اس میں شامل نہیں۔ مجبوری اور اپنے ارادے کا مالک نہ ہونے کا یہ کنایہ بہت پر قوت ہے۔ آخری بات یہ کہ دیوار سے لگی ہوئی تصویر ذرا سے ہوا کے جھونکے یا کسی کا ہاتھ لگنے سے گر بھی سکتی ہے، لہٰذا اس میں متکلم کے ضعف کا بھی کنایہ ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

۳۶۴/۴ غالبؔ نے اس مضمون کو یوں لکھا ہے:

آنکھ کی تصویر سرنامے پہ کھینچی ہے کہ تا   تجھ پہ کھل جاوے کہ اس کو حسرت دیدار ہے

آنکھ کی تصویر سرنامے پر کھینچنے کے مضمون میں غیر ضروری تکلف ہے، اور اس بات کو ظاہر کرنے کے لیے کہ مکتوب نگار کو حسرت دیدار ہے، ایسی تصویر بنانے کی ضرورت بھی کچھ نہیں، کیوں کہ خط تو اسی حسرت دیدار ہی کو ظاہر اور بیان کرنے کے لیے لکھا ہے۔ ان کم زوریوں کے باوجود، غالبؔ کے شعر میں دل چسپی کے بھی کئی پہلو ہیں۔ لیکن میرؔ کا شعر عجب ہی عالم رکھتا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

(۱) خط، یا کاغذوں کے پلندے (طومار) پر مہر لگانا عام بات ہے، کسی چیز کو توجہ سے اور غور سے دیکھنے کو اس چیز سے یا اس چیز پر آنکھ لگانے سے تعبیر کرتے ہیں۔ آنکھ کی شکل مہر کی سی بیضوی اور مخروطی ہوتی ہے۔ لہٰذا آنکھ کو مہر کی طرح خط پر لگانے کا مضمون ہر اعتبار سے مناسب ہے۔

(۲) لفظ ''طومار'' میں یہ کنایہ بھی ہے کہ خط محض ایک دو ورقہ نہیں بل کہ پلندے کا پلندہ ہے۔

(۳) دوسرے مصرعے کا ایک مفہوم تو یہ ہے کہ وفور شوق و اشتیاق ملاقات اور اُمید جواب، اور اس بات کی فکر، کہ خط صحیح جگہ پہنچ جائے، اس قدر ہے کہ ادھر قاصد خط لے کر چلا اور اُدھر اپنی آنکھ بھی اُس کے ساتھ ساتھ چلی، گویا آنکھ نہیں ہے بل کہ خط پر مہر ہے کہ خط کے ساتھ ساتھ جارہی ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ وفور شوق و اشتیاق وغیرہ کے باعث اپنے ہی خط کو بار بار آنکھوں سے لگاتے ہیں یا خط لکھا جارہا ہے، یا لکھا جاچکا ہے، اور اُس پر آنکھیں جمی ہوئی ہیں، اُس کو بار بار پڑھ رہے ہیں اور اطمینان کر رہے ہیں کہ کہنے کی ہر بات کہہ دی کہ نہیں، اس طرح آنکھ گویا مہر بن کر یا مہر کی طرح خط پر لگی ہوئی ہے۔

(۴) ''دور'' اور ''جائے'' میں ضلع کا پُر لطف ربط ہے۔ ''شوق'' اور ''مشتاق'' ایک ہی خاندان کے لفظ تو ہیں ہی، ''چشم مشتاق'' کے دو معنی بھی ہیں۔ ایک تو ''وہ آنکھ جو مشتاق ہے'' اور دوسرے ''اُس شخص کی آنکھ جو مشتاق ہے''، پھر ''شوق'' کے اصل معنی ہیں ''دل کا کسی چیز کی طرف جھکاؤ'' چوں کہ مہر بھی کاغذ پر اُترتی ہے (گویا جھکتی ہے) اور آنکھ کی

صفت تو جھکنا ہے ہی، اس لیے "شوق"؛ "مہر" اور "چشم" میں مراعات النظیر ہے۔

۳۶۴/۴ اس مضمون کی بنیاد حکیم شفائی کے مندرجہ ذیل شعر پر ہے:

حال آں مرغ چہ باشد کہ پس از گل ناچار غنچۂ دل بہ خس و خار گلستاں بندد

(اُس پرندے کا کیا حال ہو گا جو گل کے چلے جانے پر اپنا غنچۂ دل گلستاں کے خس وخار سے ناچار لگائے؟)

کوئی شک نہیں کہ بعض غیر ضروری الفاظ کے باوجود شفائی کا شعر بہت خوب ہے۔ میر کو یہ مضمون اتنا اچھا لگا کہ اُنھوں نے اسے بار بار باندھا ہے:

چھاتی سراہ ان کی پائیز میں جنھوں نے خار و خس چمن سے ناچار دل لگائے (دیوانِ اوّل)

یہ ستم تازہ ہوا اور کہ پائیز میں میر دل خس و خار سے ناچار لگایا ہم نے (دیوانِ اوّل)

یہ قیامت اور جی پر کل گئی پائیز میں دل خس و خاشاک گلشن سے لگایا چاہیے (دیوانِ دوم)

ان تینوں شعروں میں لفظ "پائیز" (بہ معنی "خزاں") مشترک ہے۔ دوسرے اور تیسرے شعروں میں مضمون بھی مشترک ہے۔ پہلے شعر میں البتہ مضمون تازہ ہے، اور شفائی کے شعر سے خاصا الگ بھی ہے۔ لیکن دونوں مصرعوں میں ربط ذرا کم زور ہے، اور مصرع ثانی میں لفظ "چمن" کوئی بہت کارآمد نہیں۔ "پائیز" میں تازگی ضرور ہے۔ لیکن بار بار استعمال نے اس کی ندرت کم کر دی۔ ان باتوں کے علی الرغم شعر زیرِ بحث میں نہ صرف مضمون شفائی سے بڑھا ہوا ہے، بل کہ اس کا اُسلوب بھی بالکل بے عیب اور الفاظ سب کے سب معنی خیز ہیں۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ مصرع اولیٰ میں انشائیہ اُسلوب کے باعث، اور صرف ونحو کے ابہام کے باعث، کئی معنی ہیں۔ (صبا) کہیں سے گھومتی پھرتی آنکلی اور اس نے گل کا ذکر چھیڑا۔ جواب میں کہا گیا کہ اے صبا، اب ذکر گل کیا ہے؟ یا اے صبا، ذکر گل اب (اس وقت) کیا ہے (جب) کہ...... (۲) صبا سے کہہ رہے ہیں کہ اے صبا، اب گل کا ذکر کیا، اب تو یہ عالم ہے کہ...... (۳) صبا سے کہہ رہے ہیں کہ اب ہم کس منھ سے ذکر گل کریں، ہم تو استقامت میں اتنے کم زور تھے کہ ہم نے خزاں میں...... (۴) اے صبا اب، جب کہ خزاں میں ہم نے (دل کو، ناچار......) تو اے صبا، ذکر گل ہم کس سے کریں؟ (۶) اب گل کا ذکر کیا ہے؟ اب تو یہ عالم ہے اے صبا کہ ہم نے خزاں میں......

مندرجہ بالا تمام مفاہیم میں یہ سوال پوشیدہ ہے کہ خس وخار سے دل لگایا کیوں؟ ناچار ہی سہی، لیکن ایسا کیا کیوں؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ (۱) یہ بات معلوم تھی کہ فصل گل دوبارہ آنے والی نہیں۔ (۲) فصلِ گل دوبارہ آتی یا نہ آتی، لیکن گل ہمارے ہاتھ نہ لگتا تھا۔ اس لیے ہم نے خس وخار ہی پر قناعت کی۔ (۳) ہم میں استقامت کی کمی تھی۔ گل نہ ملا، یا موسم گل گذر گیا، تو خس وخار سے دل لگا بیٹھے۔ (۴) عشق ہماری ضرورت ہے۔ گل نہیں تو خار ہی سہی، دل تو کہیں لگانا تھا۔ ظاہر ہے کہ چوتھے معنی کا امکان میر کے یہاں زیادہ ہے، لیکن بقیہ تین کو، یا ان میں سے کسی کو، ہم غلط یا نامناسب نہیں قرار دے سکتے۔

بنیادی طور پر یہ شعر دنیا کے جبر کا مضمون پیش کرتا ہے، کہ انسان زندہ رہنے اور بہتر کے بجائے کم تر سے معاملہ

کرنے پر مجبور ہے، وہ نہ صرف معاملہ کرنے، بل کہ پھلنے پھولنے پر بھی مجبور ہے، کیوں کہ ناچار سہی، لیکن خس وخار سے دل بہ ہر حال لگ گیا ہے۔ اسی مضمون کو ادا کرنے کے لیے انگریزی کہاوت ہے کہ "The good is the enemy of the best" کیفیت اور معنی، دونوں اعتبار سے لاجواب شعر ہے۔

۳۶۴/۵ مصرع اولیٰ میں انشائیہ اسلوب کے باعث کم سے کم دو معنی ہیں۔ (۱) کسی کی ہمت نہیں ہے کہ ہجراں میں ہر دم لہو روئے۔ (۲) بھلا وہ کون ہے، جس میں یہ ہمت ہے کہ ہجراں میں ہر دم لہو روئے؟ پہلے معنی کی رو سے شعر میں ایک طرح کی بے چارگی ہے، کہ ہر دم لہو رونے کی ہمت تو کسی میں نہیں ہے، لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ دل کو دیدۂ خوں بار کے ساتھ ایک ربط سا ہے، جہاں دل (یعنی عشق کا ستایا ہوا دل، درد مند دل) ہوگا، وہاں دیدۂ خوں بار بھی ہوگا۔ جب تک دل دھڑکے گا، آنکھ میں لہو کھنچ کھنچ کر آتا رہے گا اور بہتا رہے گا۔ دوسرے معنی کے اعتبار سے شعر میں ایک طرح کا طنطنہ اور عشق ودل کی فتح یابی کا مضمون ہے، کہ ایسی ہمت تو کسی میں نہیں کہ ہر دم لہو روئے، بس یہ عشق کا کمال ہے کہ اس نے دل اور دیدۂ خوں بار میں ایک ربط پیدا کر دیا ہے اور اس طرح ناممکن کو ممکن بنا دیا ہے۔

''اک ربط سا'' کی بے تکلفی اور سبک بیانی بھی خوب ہے۔ اس کے باعث مصرع اولیٰ میں جو بہ ظاہر غیر ضروری جھنجھلاہٹ یا جذباتیت ہے، وہ کم ہو گئی ہے اور شعر میں گفت گو کا انداز آ گیا ہے۔ پھر ''دماغ'' اور ''دل'' اور ''دیدہ'' کی مرعات النظیر بھی بہت دل چسپ ہے۔ بس ایک ذرا سی کمی شعر میں یہ ہے کہ لفظ ''ہجراں'' غیر ضروری معلوم ہوتا ہے اور یہ معنی پیدا کرتا ہے کہ ہجراں کے علاوہ اور حالتوں میں ہر دم لہو رونے کا دماغ ہونا ممکن ہے، لیکن لفظ ''ہجراں'' اتنا بے محل بھی نہیں معلوم ہوتا، اگر مراد یہ لی جائے کہ یہ عالم ہجر ہے، اس میں اور بہت سے مصائب اور شدائد تو ہیں ہی، ان ہی کو سہارنا مشکل ہے، یہاں یہ دماغ کسے کہ ہر دم لہو روئے؟

''دم'' (بہ معنی ''خون'') اور ''لہو'' میں ضلع کا ربط بھی نظر میں رکھیے۔ اس اعتبار سے ''دم'' اور دل میں بھی رعایت ہے، کیوں کہ دل میں خون ہوتا ہے۔ ''دم'' بہ معنی ''طاقت، سکت'' لیجیے تو اس میں اور ''دماغ'' (بہ معنی ''طاقت، سکت'') میں بھی ضلع کا ربط ہے۔

۳۶۴/۶ (یہ شعر دیوانِ سوم کا ہے۔) سب سے پہلے تو لفظ ''تہمت'' پر غور کیجیے۔ ''یہ جھوٹے الزام'' اور محض ''الزام'' دونوں معنی میں مستعمل ہے۔ لہٰذا ایک معنی تو یہ ہیں کہ ہم پر عشق کا جھوٹا الزام ہے، اور دوسرے معنی یہ کہ ہم پر عشق کا الزام ہے۔ نتیجہ بہ ہر حال دونوں صورتوں میں ایک ہے، کہ ہم سزائے موت کے لائق ٹھہرائے گئے ہیں۔ پھر ''وادی'' کو دیکھیے۔ ''آبادی'' کا ہم قافیہ ہونے کی وجہ سے اس میں لطف تو ہے ہی، لیکن معنوی نکتہ یہ ہے کہ ''وادی'' میں تنگی کا احساس ہے، جب کہ اس موقعے کے لیے مناسب دوسرے لفظ ''صحرا'' میں فراخی کا احساس ہے، یعنی شہر کی آبادی ہمارے لیے ویرانی کے برابر تو ہے ہی، لیکن اس میں قید اور تنگی کی بھی کیفیت ہے، گویا وہ شخص جس پر عشق کا الزام ہے، شہر اس پر تنگ ہو گیا ہے۔ ''سزاوار'' کے لفظ سے ذہن سزائے موت کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ یہ مناسب حال ہے، لیکن معرکے کا لفظ ''خوں'' ہے، کیوں کہ اس فقرے (''خوں کے سزاوار'') کے معنی صرف ''سزائے موت کا مستحق'' نہیں، بل کہ ''مارے جانے، قتل

ہونے کا مستحق'' ہیں۔ یعنی جس شخص پر عشق کا الزام ہے وہ اس لائق ہے کہ اس کو مار ڈالا جائے۔ اس کی ضرورت نہیں کہ اس پر مقدمہ چلے، گواہیاں گذریں، فتوایا فیصلہ دیا جائے کہ یہ واجب القتل ہے۔ اس کا خون حاکم پر مباح ہے۔

اب سوال یہ اُٹھتا ہے کہ ''تہمت عشق'' سے کیا مراد ہے؟ اگر اس سے محض ''عشق کا الزام'' مراد ہے، تو نکتہ محض یہ نکلتا ہے کہ عشق سے دنیا اس قدر خوف کھاتی ہے کہ اگر کسی پر عشق کا الزام لگ جائے، جھوٹا ہی سہی، تو وہ خون کا سزاوار ٹھہرتا ہے۔ یہ نکتہ خوب ہے، لیکن اس کی بنیاد معمولی سے مبالغے پر ہے اور اس کی معنویت محدود ہے۔ فرض کیجیے ''عشق'' سے مراد اعلاے کلمۃ الحق ہے، کیوں کہ حق بات وہی کہے گا جو اُس کا عرفان رکھتا ہو، اور عرفان حق بے عشق حاصل نہیں ہوتا۔ اس مفہوم کی رو سے عشق کی تہمت والوں سے وہ لوگ مراد ہیں جن میں امام حسینؓ اور مسلم بن عقیلؓ، امام حسینؓ کے پرپوتے زید شہیدؒ اور امام حسنؓ کے پرپوتے محمد نفس زکیہؒ اور اُن کے بھائی محمد نفس رضیہؒ سرفہرست ہیں، یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے کلمۂ حق بلند کیا اور لوگوں نے انھیں اس لیے تنہا چھوڑ دیا کہ وہ اعلاے کلمۃ الحق کی بنا پر خون کے سزاوار ٹھہرے تھے۔ امام حسینؓ اور حضرت مسلم بن عقیلؓ اور اُن کے پسران کا واقعہ اکثر لوگوں کو معلوم ہے۔ زید شہیدؒ، محمد نفس زکیہؒ اور ان کے بھائی کے ساتھ بھی یہی ہوا کہ انھوں نے حق کی خاطر خروج کیا، لیکن جب معرکے کا وقت آیا تو اُن کے سب نام نہاد جاں نثار اُن کو موت کا مقابلہ کرنے کے لیے اکیلا چھوڑ کر بھاگ نکلے۔ جو تنہائی ان حضرات پر گذری اس کا اندازہ عام لوگ نہیں لگا سکتے۔ کون صحبت رکھے ہے خوں کے سزاوار کے ساتھ جیسا قول بھی مشکل ہی سے اس کیفیت کو ادا کرتا ہے۔

یہ بات بھی قابلِ لحاظ ہے کہ تنہائی ہر عارف اور ہر عاشق کا مقدر ہوتی ہے۔ حضرت نظام الدین اولیا فرمایا کرتے تھے کہ جو میرے دل پر گذرتی ہے اس کا اندازہ کوئی نہیں کر سکتا۔ لہٰذا عاشق اگر خون کا سزاوار نہ بھی ٹھہرایا جائے، تو بھی وہ خود کو اس قدر اکیلا محسوس کرتا ہے گویا اُس کے آس پاس کوئی نہ ہو، اور وہ بستی میں نہیں بل کہ صحرا میں جی رہا ہو۔

شعر کا متکلم اگرچہ واحد حاضر کے صیغے میں ہے، لیکن پھر بھی لہجے میں خود رحمی بالکل نہیں بل کہ ایسا وقار غالب ہے، لاجواب شعر کہا۔

دیوانِ دوّم

ردیف ہ

(۳۶۵) (۹۳۷)

کیا کہیے کیوں کہ جانیں بے پردہ جاتیاں ہیں اس معنی کا بھی ہوگا اظہار رفتہ رفتہ معنی = مضمون، بات

۳۶۵/۱ اس شعر پر ۳۳/۳ یاد آنا لازمی ہے، لیکن دونوں میں تھوڑی سی مشابہت کے علاوہ بہت سا فاصلہ بھی ہے۔ سب سے اہم بات یہ کہ ۳۳/۳ میں جانوں کے جانے کی وجہ (ہزار مبہم سہی) بیان کر دی ہے کہ نہ عشق کو صرفہ ہے اور نہ حسن کو تکلف ہے، لہٰذا ان صحبتوں میں آخر جانیں ہی جاتیاں ہیں۔ شعر زیر بحث میں ایک اور ہی طرح کا معما ہے کہ لوگ کھلے عام سر بازار کیوں جان دیتے ہیں؟ یا لوگوں کی جانیں سر عام کیوں چلی جاتی ہیں (اور کوئی روکتا نہیں۔) یا پھر، لوگ اس طرح کیوں مرتے ہیں کہ اُن کی موت کا راز کھل جاتا ہے؟ ''کیوں کہ'' کو ''کس طرح'' کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ بے پردہ (یعنی معشوق پر ظاہر کر کے، اُس کو بتا کر) کس طرح مرتے ہیں، یہ بات اس وقت بتانے کی نہیں ہے۔ جب وقت آئے گا تو یہ بات بھی ظاہر ہوگی۔ اس مفہوم میں ۶۰/۴ کی بازگشت ہے، کہ ہم جب چاہیں، جہاں چاہیں، رک کر مر جائیں۔

دونوں صورتوں میں منظر نامہ پُر اسرار اور تھوڑا ہراس آگیں اور درد آلود ہے، کہ لوگ بھری محفل میں، سب کے سامنے، جان دیے دے رہے ہیں، یا معشوق کے جور سے اس قدر تنگ ہیں، یا اُس پر اس شدت سے مرتے ہیں، کہ اُس کی آنکھوں کے سامنے گر گر کر مر رہے ہیں۔ ایسا کیوں ہوتا ہے، یا کس طرح ممکن ہوتا ہے، یہ بات ظاہر نہیں کی، لیکن یہ ضرور کہا کہ رفتہ رفتہ یہ بات کھل جائے گی۔ کون اس بات کو کھولے گا، اس کی بھی وضاحت نہیں ہے۔ بس یہ ہے کہ بات کھل جائے گی۔ گویا اس کا اپنے آپ اور اپنے وقت پر کھلنا بھی اُسی قانون کے ماتحت ہے جس کے تحت لوگوں کی جانیں جاتی رہتی ہیں۔

مصرع ثانی میں ''بھی'' کا لفظ بہ ظاہر بھرتی کا ہے، لیکن دراصل معنی خیز ہے۔ دنیا میں اور بہت سی باتیں ہیں جن کا اسرار ہم پر ظاہر ہو چکا ہے۔ یہ راز بھی اپنے وقت پر ظاہر ہوگا یا پھر یہ کہ بہت سے اور بھی اسرار ہیں جو فوراً یا دفعتہً نہیں بل کہ رفتہ رفتہ، بالتدریج ظاہر ہوئے ہیں۔ جانوں کے کھلے بندوں جانے کا راز بھی اسی طرح بالتدریج کھلے گا۔

پھر سوال یہ اُٹھتا ہے کہ یہ راز کب کھلے گا؟ تو اس بات کو دیکھتے ہوئے کہ ابتدائے آفرینش سے لوگ بے پردہ مرتے چلے جا رہے ہیں اور اب بھی اس کا راز ظاہر ہونے کا کوئی امکان نہیں، مصرع ثانی میں انسان کی صورت حال پر ایک

طنز بھی ہے، کہ وہ اُن قوتوں کے ہاتھ میں اسیر ہے جو اس کے قیاس وادراک کے باہر ہیں۔ جو کچھ وہ قوتیں چاہتی ہیں، انسان وہی کرتا ہے اور شاید سمجھتا بھی نہیں کہ وہ آزاد فاعل نہیں ہے۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھیے تو حافظ کے مندرجہ ذیل شعر میں بھی وہ طوطی جو استادِ ازل کی سکھائی ہوئی چیز رٹ رہا ہے۔ مجبورِ محض ہے۔ وہ میکانیکی طور پر ایک وظیفہ اُدا کر رہا ہے۔ اسے یہ بھی نہیں معلوم کہ جو الفاظ وہ اس قدر جوش وخروش سے دہرائے چلا جا رہا ہے، ان کے معنی کیا ہیں۔ حافظ:

در پس آئینہ طوطی صفتم داشتہ اند　　انچہ استاد ازل گفت ہماں می گویم

(انھوں نے مجھے طوطی کی طرح آئینے کے پیچھے رکھ چھوڑا ہے۔ اُستادِ ازل نے جو کچھ بتایا ہے مَیں اُسی کو دہرا رہا ہوں۔)

یہ مطلع کے فوراً بعد کا شعر ہے۔ دونوں شعر مربوط معلوم ہوتے ہیں۔ مطلع ملاحظہ ہو:

بارہا گفتہ ام و باردگر می گویم　　کہ من دل شدہ ایں رہ نہ بہ خود می پویم

(مَیں کئی بار کہہ چکا ہوں اور اب پھر کہتا ہوں کہ میں، جس کا دل گم ہو گیا ہے، اس راہ پر از خود نہیں دوڑ رہا ہوں۔)

میر کے یہاں جو بات بین السطور میں ہے اسے ہم حافظ کے یہاں عیاں دیکھ سکتے ہیں۔ اُوپری سطح پر میر کے شعر میں المیہ اسرار ہے۔ اگر یہ فرض کریں کہ مصرعِ اولیٰ کے سوال کا جواب اس شخص کو معلوم ہے جو کہ پورے شعر کا متکلم ہے، تو بات میں طنز کا پہلو بھی آجاتا ہے کہ کچھ لوگ اسرار کے محرم ہیں، لیکن بتاتے نہیں۔

(۳۶۶)　　(۹۳۸)

۱۰۱۰ پیدا نہیں جہاں میں قیدِ جہاں سے رستہ　　مانند برق ہیں یاں وے لوگ جستہ جستہ

پائے حنائی اس کے ہاتھوں ہی پر رکھے ہیں　　پر اس کو خوش نہ آیا یہ کاردست بستہ

شہر چمن سے کچھ کم دشت جنوں نہیں ہے　　یاں گل ہیں رستہ رستہ واں باغ دستہ دستہ

خوش آنا = پسند آنا
کاردست بستہ = وہ کام جو بہت مشکل ہو، ہر ایک سے نہ بن آئے
دستہ دستہ = پھولوں کا مجموعہ، گلدستۂ گل

۳۶۶/۱ یہ شعر کئی اعتبار سے دل چسپ ہے۔ پہلی نظر میں لگتا ہے کہ شعر دو لخت ہے، اور مصرعِ اولیٰ میں ''جہاں'' کی تکرار بھی بے فائدہ معلوم ہوتی ہے۔ لیکن دونوں باتیں غلط ہیں۔ پہلے ''جہاں'' پر غور کیجیے۔ ''پیدا نہیں جہاں میں'' کے معنی ہیں ''اس دنیا میں پیدا (یعنی ظاہر) نہیں۔ دکھائی نہیں دیتا۔'' دوسری بار ''جہاں'' کو اگر بالکسر پڑھیں تو یہاں اس کے معنی ہیں ''روزگار، زمانہ''۔ اور اگر اسے بالفتح پڑھیں تو یہاں اس کے معنی ہیں ''مال واسباب دنیا۔'' (ان دونوں معنی کے لیے ملاحظہ ہو ''شمس اللغات۔'') لہٰذا مصرعے کے معنی ہوئے ''اس دنیا میں مال واسباب دنیا کی قید سے چھوٹنے کی راہ نہیں دکھائی دیتی۔'' یعنی انسان جب تک دنیا میں ہے، علائق دنیا سے آزاد نہیں ہو سکتا۔

اب مصرع ثانی پر غور کرتے ہیں۔ جناب برکاتی نے ''جستہ جستہ'' کے معنی لکھے ہیں ''کم کم، گنے چنے''۔ یہ معنی بہت درست نہیں، اور یہاں مناسب بھی نہیں۔ ''جستہ جستہ'' یہاں تکرار برائے اشتداد ہے، یعنی ''بہت زیادہ جستہ'' اور ''جستہ'' مصدر ''جستن'' سے اسم ہے، بہ معنی ''اچھلا ہوا، آزاد، رہا شدہ'' وغیرہ۔ جیسا کہ غالب کے مصرعے میں ہے:

بے تکلف اے شرارِ جستہ کیا ہو جایے

برق کی صفت ''جستن'' لاتے ہیں، برق جہند اور برق جستہ بھی کہتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بجلی تڑپ کر ادھر سے اُدھر نکل جاتی ہے، ہاتھ نہیں آتی۔ دنیا کے لوگ بھی اسی طرح ہیں کہ سارے جہان میں مارے مارے پھرتے ہیں، لیکن اُن کو راستہ نہیں ملتا۔ لطف یہ ہے کہ جستن، جو برق کی آزادی کی دلیل ہے، اسی کو اہلِ جہاں کے قید ہونے کا ثبوت ٹھہرایا ہے۔ عمدہ شعر ہے۔

۳۶۶/۲ یہ شعر بھی سبک ہندی اور میر و غالب کے اس خاص اُسلوب کا نمونہ ہے کہ استعارے یا محاورے کو لغوی معنی میں باندھ کر استعارۂ معکوس پیدا کیا جائے۔ ''کار دست بستہ'' کے جو معنی میں نے حاشیے میں لکھے ہیں وہ ''بہارِ عجم'' سے ماخوذ ہیں۔ سند میں علی قلی سلیم کا شعر دیا ہے:

نہ شد درست بہ ہندوستاں شکستۂ ما نماز بود درو کار دست بستۂ ما

(ہندستان میں ہمارا ٹوٹا ہوا کام نہ بنا یہاں تو نماز پڑھنا ہی ہمارا کار دست بستہ ہے۔)

اس کی تشریح میں خان آرزو نے لکھا ہے کہ اہلِ ایران جو شیعہ تھے، ہاتھ چھوڑ کر نماز پڑھتے تھے۔ لیکن ہندستان آکر وہ حنفیوں کے طریقے سے ہاتھ باندھ کر نماز پڑھنے لگے۔ لہٰذا علی قلی سلیم کے شعر میں نماز پڑھنا ''کار دست بستہ'' ہے۔ یعنی سلیم نے بھی استعارے کو لغوی معنی میں استعمال کیا ہے۔ سلیم اور میر دونوں کے شعروں میں مزید خوبی یہ ہے کہ استعاراتی معنی بھی مناسب ہیں۔ سترھویں صدی کے ہندستان کو غیر اسلامی ملک فرض کر کے کہہ سکتے ہیں کہ یہاں نماز پڑھنا بڑا کار مشکل انجام دینا ہے۔ اور اگر خان آرزو کی تشریح کو مدِ نظر رکھا جائے تو ہاتھ باندھ کر نماز پڑھنے کو کار دست بستہ کہنا دوہرا لطف رکھتا ہے۔ میر کے شعر میں مضمون یہ ہے کہ معشوق کے حنائی پاؤں ہاتھوں پر اٹھائے رکھے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ کام آسان نہیں، بڑی ہمت کا کام ہے۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ جب کسی کے پاؤں کو اپنے ہاتھوں پر رکھ لیا جائے تو ہاتھ بندھ ہی جائیں گے (یعنی دست بستہ ہو جائیں گے۔)

میر کے شعر میں ''حنائی'' اور ''بستہ'' میں ضلع کا ربط ہے، کیوں کہ حنا کے لیے ''بستن'' کا محاورہ لاتے ہیں۔ پھر یہ امر بھی دل چسپ ہے کہ معشوق کے حنا بستہ پاؤں کو ہاتھوں میں اُٹھائے رکھنے کی کئی وجہیں ہو سکتی ہیں۔ (۱) یہ خیال ہے کہ مہندی خراب نہ ہو جائے، زمین پر پاؤں پڑے گا تو مہندی لامحالہ خراب ہو گی۔ (۲) مہندی لگی ہونے کے باعث معشوق چلنے سے معذور ہے۔ لہٰذا یہ موقع پابوسی اور پاؤں کو ہاتھوں میں لے کر کلیجے سے لگانے کے لیے بہت مناسب ہے۔ (۳) مہندی رچ کر پاؤں دھوئے جا چکے ہیں۔ اتنے حسین پاؤں دیکھ کر انھیں ہاتھوں پر رکھ لیا ہے۔ خوب شعر ہے، حالاں کہ یہ بات تقریباً یقینی ہے کہ یہ صرف ''کار دست بستہ'' کو نظم کرنے کے لیے کہا گیا ہے۔ وہی بودلیئر والی بات یاد آتی

ہے کہ وہ اپنے پسندیدہ الفاظ کو سینت سینت کر رکھتا تھا کہ شعر گوئی کے وقت کام آئیں گے۔ ہمارے اُردو والے لیکن اب بھی یہی سمجھے بیٹھے ہیں کہ شعر الفاظ کی خاطر نہیں بل کہ "جذبے" کی خاطر کہا جاتا ہے۔ چناں چہ آج بھی ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو میر اور دوسرے کلاسیکی شعرا کے اس عمل کو ناپسند کرتے ہیں کہ وہ لفظ نظم کرنے کی خاطر بھی شعر کہہ دیا کرتے تھے۔ لطف یہ ہے کہ ہمارے نقادوں کے مقتدا، یعنی اہلِ مغرب، بھی اب اس بات کو مان گئے ہیں۔ چناں چہ والیری (Valery) کہتا ہے کہ نظم کو صادر (execute) کرنا ہی نظم ہے، (یعنی نظم فن پارے کے باہر نہیں ہے۔) اور شلیگل (F. Schlegel) کہتا ہے کہ شاعری ایسی جمہوریت ہے جس کا ہر رکن آزاد شہری ہے اور اسے ووٹ دینے کا حق ہے (یعنی شعر میں ہر لفظ اہم ہوتا ہے۔ یہ بات اہم نہیں کہ وہ لفظ کس جگہ سے آیا ہے؟) آج مغربی تنقید میں ان ہی خیالات کا بول بالا ہے۔ آج وہاں اس بات پر اصرار ہے کہ اپنی روایت کے باہر کوئی کلام شاعری ہو ہی نہیں سکتا۔ روایت ہی ہم کو بتاتی ہے کہ ہم کس کلام کو شعر مانیں اور کس کو نہ مانیں۔ فرینک کرموڈ (Frank Karmode) کا قول ہے کہ ہر ادبی متن شاعر کے تجربے کو ان ہی چیزوں کے حوالے سے بیان کرتا ہے جو زمانۂ تحریر اور مقامِ تحریر کی نظر میں ادب کہلاتی ہیں۔ لہٰذا اگر میر کی شعریات میں اس بات کی گنجائش تھی کہ الفاظ کو نظم کرنے کی غرض سے شعر بنایا جائے تو ہم بُرا ماننے والے کون ہوتے ہیں؟ ہمیں تو صرف یہ دیکھنا ہے کہ جس روایت کی رو سے شعر کہا گیا ہے اُس کی روشنی میں وہ کامیاب ہے کہ نہیں۔ اس زاویۂ نظر سے دیکھیں تو میر کا شعر نہ صرف کامیاب، بل کہ بہت کامیاب ہے اور اگر ہم اس روایت کو سمجھ گئے ہیں تو شعر ہمارے لیے بامعنی اور پُر لطف ہو جائے گا۔

۳۶۶/۳ شہر اور دشتِ جنوں کی برابری کا مضمون خوب ہے، اور اس کی دلیل بھی پکی اور مکمل ہے، کہ اگر شہر میں جگہ جگہ باغ لگے ہوئے ہیں تو دشت میں بھی قدم قدم پر پھول کھلے ہوئے ہیں۔ جناب برکاتی نے "رستہ رستہ" کے معنی "صف بہ صف، قطار اندر قطار" لکھے ہیں، حالاں کہ ان معنی کا کوئی محل نہیں۔ انھوں نے کوئی سند یا حوالہ بھی نہیں دیا ہے۔ در حقیقت "رستہ رستہ" بہ معنی "ہر راستے پر، ہر طرف" ہے۔ یہ اُردو کا خاص انداز ہے۔ اس طرح کے فقرے عام ہیں۔ گلی گلی (= ہر گلی میں)، کوچہ کوچہ (= ہر کوچے میں) گھر گھر (= ہر گھر میں) وغیرہ:

گلی گلی میری یاد بچھی ہے پیارے رستہ دیکھ کے چل ۔۔۔ مجھ سے اتنی نفرت ہے تو مری حدوں سے دور نکل (ناصر کاظمی)

کوچہ کوچہ کانٹے پھرتے ہیں یادوں کا لکھا ۔۔۔ دل کو جانے کیا تری رسوائیاں سمجھا گئیں (زبیر رضوی)

پیالہ ہے چشمِ شوق کا پتلی کے ہاتھ میں ۔۔۔ مشتاق دید پھرتی ہے گھر گھر نگاہ شوق (ناسخ)

"دستہ دستہ" کے معنی جناب برکاتی نے "جگہ جگہ، بہم، ایک جگہ، ساتھ ساتھ" لکھے ہیں۔ یہ معنی بھی فقرے کے ساتھ انصاف نہیں کرتے۔ "دستہ دستہ" اسی قسم کا اشتدادی فقرہ ہے جس طرح کا "جستہ جستہ" (اس غزل کے مطلعے میں) ہے۔ "دستہ" کے معنی کئی ہیں، لیکن یہاں دو معنی ہمارے مفید مطلب ہیں۔ (۱) گلدستہ (۲) پھولوں کی کیاری۔ لہٰذا "دستہ دستہ" کے معنی ہوئے "بہت زیادہ پھول، کثرت سے گلدستے اور کیاریاں۔" "لغت نامۂ دہخدا" میں "دستہ دستہ" کا اندراج الگ سے کیا ہے اور معنی یہی لکھے ہیں کہ پھولوں کی کثرت، گنبدِ گل۔

آخری مسئلہ یہ ہے کہ شہر میں تو باغ اور کیاریاں وغیرہ ہوتی ہیں، لیکن دشت جنوں کے بارے میں کیوں کہا کہ یاں گل ہیں رستہ رستہ؟ اس کا جواب لفظ ''جنوں'' میں ہے، کہ جنوں میں دیوانے سر پھوڑتے ہیں، خود کو زخمی کرتے ہیں پا پیادہ پھرتے ہیں اور کف پا کو خون آلود کرتے ہیں۔ ان کا خون جگہ جگہ گرتا اور ٹپکتا ہے، جس سے راستوں کے فرش گل ہو جانے کا سماں پیدا ہو جاتا ہے۔ چناں چہ غالب نے اس پیکر کو لے کر لاجواب شعر کہا ہے:

زمیں کو صفحۂ گلشن بنایا خوں چکانی نے چمن بالیدنی ہا ازرم نخچیر ہے پیدا

ایک بات یہ بھی ہے کہ ''گل'' بہ معنی ''داغ'' بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی جگہ جگہ خون کا داغ ہے۔ اس صورت میں پھر وہی استعارۂ معکوس ہے کہ ''گل'' کی استعاراتی کیفیت بھی برقرار رکھی اور اس کے لغوی معنی کو بھی استعمال کر لیا۔

(۳۶۷) (۹۴۴)

بود نقش و نگار سا ہے کچھ صورت اک اعتبار سا ہے کچھ

یہ جو مہلت جسے کہیں ہیں عمر دیکھو تو انتظار سا ہے کچھ

۱۰۱۵ کیا ہے دیکھو ہو جو ادھر ہر دم اور چتون میں پیار سا ہے کچھ

۳۶۷/۱ صوفیانہ اصطلاحوں کے طور پر ''بود''، ''نہ بود'' اور ''نمود'' کی وضاحت کے لیے ملاحظہ ہو ۲۳۶/۵ اور ''صورت'' کی تشریح کے لیے ملاحظہ ہو ۲۲۲/۱۔ ''صورت'' پر مزید بحث کے لیے ۲۵۶/۳ اور ۲۶۱/۳ ملاحظہ کریں۔ شعر زیر بحث میں ''بود'' اور ''صورت'' کے صوفیانہ معنی پس منظر میں ہیں۔ اور شعر کی خوبی اس بات میں ہے کہ یہاں ''بود'' اور ''صورت'' اپنے عام معنی میں صرف ہوئے ہیں، لیکن مضمون نیا ہے۔ (''بود'' = ''ہستی، اوقات، حیثیت'' اور ''صورت''، ''وہ جو ادراک میں آئے، ظاہری شکل''۔) مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں:

بود آدم نمود شبنم ہے ایک دو دم میں پھر ہوا ہے یہ (میر، دیوان اول)

رحم کر ظالم کہ کیا بود چراغ کشتہ ہے نبض بیمار وفا دود چراغ کشتہ ہے (غالب)

ان کے جاتے ہی یہ کیا ہو گئی گھر کی صورت نہ وہ دیوار کی صورت ہے نہ گھر کی صورت (حالی)

ان معنی کی رو سے ایک نکتہ تو شعر میں یہ ہے کہ بہ ظاہر ''صورت'' کو ''نقش و نگار'' سے مناسبت ہے۔ اور ''بود'' کو ''اعتبار'' سے، لیکن یہاں الٹا کہا ہے اور سامنے کی مناسبت کو گویا نظر انداز کر دیا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ کوئی گہری مناسبت ہے جس کی طرف ہمیں متوجہ ہونا چاہیے۔ دوسری بات یہ کہ شعر کی نحوی ترکیب ایسی ہے کہ ایک سے زیادہ قرأتیں ممکن ہیں:

(۱) بود؟ نقش و نگار سا ہے کچھ صورت؟ اک اعتبار سا ہے کچھ

(۲) بود، نقش و نگار سا ہے کچھ صورت، اک اعتبار سا ہے کچھ

(۳) بود، نقش و نگار، سا ہے کچھ صورت، اک اعتبار سا ہے کچھ

ان مختلف قرأتوں سے معنی تو بہت نہیں بدلتے، لیکن شعر کو پڑھنے کا لہجہ ضرور بدل جاتا ہے۔

اب معنی پر غور کیجیے۔ کسی شے کی ہستی (ہستی انسانی، دنیا، کائنات) کے بارے میں کہا جا رہا ہے کہ یہ نقش ونگار سی ہے۔ نقش ونگار کی پہلی صفت اُن کی رنگینی، دل فریبی، اور سطحیت ہے (کیوں کہ نقش ونگار کسی چیز پر بنائے جاتے ہیں۔) نقش ونگار کی دوسری صفت اُن کا عارضی ہونا ہے۔ نقش ونگار کو رنگ سے بناتے ہیں اور رنگ چاہے معدنیاتی ہو، مثلاً روغن کیمیائی، اور چاہے نباتاتی ہو، مثلاً رنگ حنا، وہ بہ ہر حال عارضی ہوتا ہے۔ لہٰذا نقش ونگار عارضی بھی ہوتے ہیں اور دل کش بھی۔ لہٰذا نقش ونگار میں ان ہی کا دل پھنستا ہے جو عقل ودانش سے پوری طرح بہرہ ور نہ ہوں۔ سنائی نے کیا خوب کہا ہے:

همه اندرز من بہ تو اینست   کہ تو طفلی و خانہ رنگینست

(میری نصیحت تجھ کو بس اتنی ہے، کہ تو بچہ ہے اور (تیرا) گھر رنگین۔)

اس کے سامنے جگر صاحب کا شعر اپنی ساری روانی اور نغمگی کے باوجود محض معلمانہ لفاظی معلوم ہوتا ہے:

یہ فریب جلوہ ہے سربسر مجھے خوف ہے دل بے خبر   کہیں جم نہ جائے تری نظر انھیں چند نقش ونگار پر

اب میر کے شعر کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔ کائنات یا انسانی وجود کی ہستی و حیثیت محض یہ ہے کہ اس میں دل کشی تو ہے، لیکن یہ محض عارضی اور اُوپری دل کشی ہے، خود ہستی ہی عارضی، نقش ونگار کی طرح اصل وجود سے عاری ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ یہ بھی یقینی نہیں کہ یہ نقش ونگار ہی ہے، کیوں کہ کہا یہ گیا ہے کہ یہ نقش ونگار سی کچھ ہے۔ یعنی اس کی اصل حیثیت نہیں معلوم، یہ نقش ونگار سی کچھ چیز ہے۔ یہاں معنی کی ایک اور جہت پیدا ہوتی ہے۔ طبیعی وجود اور طبیعی کائنات اور کچھ ہو یا نہ ہو، لیکن ہم اس کا ادراک کر سکتے ہیں، اس کو چھو سکتے ہیں، یہاں اسے ''نقش و نگار سا کچھ'' بتایا جا رہا ہے۔ یعنی متکلم ان چیزوں کو اتنی دور سے دیکھ رہا ہے کہ وہ اسے محض دھندلی، نیم واضح، اور غیر یقینی معلوم ہو رہی ہیں۔ اس مفہوم کی رو سے یہ شعر تشکیک کی منزل سے نہیں، بل کہ ترک دنیا کی اُس منزل پر پہنچ کر کہا گیا ہے جہاں اشیا بے وجود معلوم ہونے لگتی ہیں۔

دوسرے مصرعے میں لفظ ''اعتبار'' توجہ طلب ہے۔ ''اعتبار'' کا بنیادی مفہوم ہے ''عبرت حاصل کرنا، سبق حاصل کرنا۔'' اس سے ہم لوگوں نے ''قیاس''، ''بھروسہ''، ''ساکھ''، ''یقین'' وغیرہ معنی بنائے۔ نکتہ یہ ہے کہ ''اعتبار'' وہ چیز ہے جو آپ خود کرتے ہیں، یعنی یہ ذاتی عمل ہے۔ کسی چیز سے عبرت یا سبق حاصل کر کے آپ یہ نتیجہ نکالیں کہ یہ بھروسے کے قابل ہے، یا کچھ اور قیاس کریں، آپ کا فیصلہ بہ ہر حال موضوعی ہوگا۔ لہٰذا یہ بھی ممکن ہے کہ کوئی چیز ہو، لیکن آپ اس کو نہ مانیں، اور کہیں کہ اس کا اعتبار نہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''بچے کی گواہی کا اعتبار نہیں''، یا ''اتنی بڑی مقدار میں دو چار کی کمی بیشی کا اعتبار نہیں۔'' پہلے جملے کے معنی یہ نہیں کہ بچہ جھوٹ بولتا ہے، اور دوسرے جملے کے معنی یہ نہیں کہ دو چار کی کمی بیشی پر بھروسہ نہیں کیا جا سکتا۔ دونوں صورتوں میں معنی ہیں کہ بچے کی گواہی، گواہی نہیں، (یعنی وجود نہیں رکھتی۔) اور دو چار کی کمی بیشی کو کمی بیشی نہ کہیں گے (یعنی اس کا وجود نہیں۔) لہٰذا شعر زیر بحث کے مصرع ثانی کا ایک مفہوم یہ ہے کہ جو صورتیں ہم کو نگاہ ظاہر سے نظر آتی ہیں، وہ محض رسومیات (convention) ہیں۔ ہم چاہیں تو ان کے وجود کو مانیں، اور چاہیں تو نہ

مائیں۔ ایک معنی یہ ہیں کہ بس ہم نے بھروسہ کرلیا ہے کہ صورتیں ہیں، یا ویسی ہی ہیں جیسی وہ نظر آرہی ہیں۔ ردیف کا کرشمہ یہاں بھی ہے کہ جو بھی ہے۔ محض "سا ہے کچھ"۔

اُمید ہے اب یہ بات بھی واضح ہو گئی ہوگی کہ سامنے کی مناسبتیں میر نے کیوں ترک کیں اور شعر کو بہ صورت موجودہ کیوں لکھا۔ اور یہ تو واضح ہی ہے کہ روزمرہ استعمال میں آنے والے لفظوں کا جادو جگانا کوئی میر سے سیکھے۔

۳۶۷/۲ "مہلت" کو اُردو میں عام طور پر "فرصت، چھٹی" کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ لیکن اس کے اصل معنی ہیں (۱) آہستگی، سستی اور (۲) زمانہ۔ یہ میر کا کمال خلاقی ہے کہ زیر بحث شعر میں سب معنی مناسب ہیں، کیوں کہ عمر انسانی میں یہ سب صفات موجود ہیں۔ "انتظار" کے لفظ کو اکیلا چھوڑ کر امکانات کی دنیا رکھ دی ہے۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ مہلت کو انتظار کہنا نادر بات ہے۔ مہلت عام طور پر مختصر معلوم ہوتی ہے اور انتظار عام طور پر لمبا معلوم ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اگر انتظار کی گھڑیاں کاٹے نہیں کٹتیں تو شعر کا مطلب یہ ہے کہ عمر کاٹے نہیں کٹ رہی ہے، بڑی مشکل اور بھاری لگ رہی ہے۔ لہٰذا عمر اگر فرصت ہے تو صرف اس لیے ہے کہ اسے بڑی مشکل اور تکلیف سے کاٹا جائے، اس طرح کہ اس کی طوالت اور بھی زیادہ معلوم ہو۔

اب یہ غور کرنا ہے کہ عمر کی مہلت کس کے انتظار کے واسطے ہے؟ سامنے کی بات تو یہ ہے کہ موت کا انتظار ہے۔ یعنی ہم پیدا ہوتے ہی انتظار شروع کر دیتے ہیں کہ کب مریں اور کب یہ محدود، بے لطف زندگی ختم ہو۔ یا موت کا انتظار اس وجہ سے کرتے ہیں کہ جہاں سے آئے ہیں وہاں واپس جانے کی تمنا ہے۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ کسی معشوق کا انتظار ہے۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ لوگ ہوش سنبھالتے ہی کسی انقلاب کسی زبردست تبدیلی حال کا انتظار شروع کر دیتے ہیں، اقبال:

دنیا ہے تیری منتظر روز مکافات

لہٰذ "انتظار سا ہے کچھ" میں کثرت سے امکانات ہیں۔ پورے شعر پر خفیف سی محزونی اور دُور تک پھیلی ہوئی اُداسی ہے۔ لیکن یہ اُداسی کم ہمتی کی نہیں، بل کہ ایسے شخص کی ہے جس نے دنیا دیکھی اور برتی ہے اور عقل و تجربے کی گہرائی جسے حاصل ہے۔ خود ترحمی کا تو خیر شائبہ تک نہیں۔

"دیکھو" اور "انتظار" میں ضلع کا لطیف ربط ہے، کیوں کہ "انتظار" کے ساتھ "دیکھنا" (انتظار دیکھنا) مستعمل ہے۔

یہ شعر مطلع کے فوراً بعد ہے اور صحیح معنی میں حُسنِ مطلع ہے۔ کہ ایسے زبردست مطلع کے بعد تو اچھے اچھوں کی سانس ٹوٹ جاتی، اور یہاں یہ عالم ہے کہ اسی روانی اور آہستگی سے مطلعے کے برابر، بل کہ مضمون میں اس سے بہتر شعر کہہ دیا۔ اگر قاری متوجہ نہ ہو تو دونوں شعر سر پر سے گذر جائیں۔

۳۶۷/۳ یہ مضمون خوب ہے کہ معشوق کی چتون میں پیار بھی ہے اور وہ بار بار متکلم کی طرف دیکھتا بھی ہے۔ لیکن اس بات سے متکلم کو خوشی نہیں، بل کہ ایک طرح کی تشویش ہے، کہ اس کا مطلب کیا ہے؟ یا اس کا نتیجہ کیا ہونے والا ہے؟ ملاحظہ ہو ۱۷۴/۳ جہاں معشوق کی پریشاں موئی عاشق کے لیے آوارہ گردی کا اشارہ ہے۔ شعر زیر بحث میں معشوق ذرا پُر اسرار اور ناقابل فہم سا ہے۔ اس کی باتیں اور کنائے، مصلحتیں اور طرز گذاریاں (Strategies) ٹھیک سے سمجھ میں نہیں آتیں۔ ممکن

ہے غالب نے بھی یہاں سے فیضان حاصل کیا ہو:

گو نہ سمجھوں اس کی باتیں گو نہ پاؤں اس کا بھید　　پر یہ کیا کم ہے کہ مجھ سے وہ پری پیکر کھلا

لیکن غالب کے یہاں وجد اور خوشی سے پھولا نہ سمانا (Exultation) ہے، جب کہ میر کے یہاں تشویش اور تردد ہے، یا پھر متکلم اس قدر ناتجربہ کار ہے کہ سمجھتا ہی نہیں کہ معشوق پیار بھری چتون سے مجھے بار بار کیوں دیکھ رہا ہے۔ اس کے برخلاف جرأت کا متکلم اور معشوق، دونوں آسانی سے سمجھ میں آجاتے ہیں اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ ان کی دنیا چھیڑ چھاڑ (Flirtation) اور لگاوٹ کی ہے، عشق کے تضادات اور اوہام کی نہیں:

گر چرایا نہیں ہے تم نے دل　　مسکراتے ہو کیوں ادھر کو دیکھ　　(جرأت)

بہ قول محمد حسن عسکری، یہ سوال میر کے یہاں اکثر اٹھتا ہے کہ عشق بہ یک وقت رحمت اور مصیبت کیوں ہے؟ دیوانِ اول میں تمنا بھی کی ہے کہ معشوق ہماری طرف دیکھے:

گرچہ کب دیکھتے ہو پر دیکھو　　آرزو ہے کہ تم ادھر دیکھو

(۳۶۸)

(۹۳۶)

یہ طشت و تیغ ہے اب یہ میں ہوں اور یہ تو　　ہے ساتھ میرے ظالم دعوا تجھے اگر کچھ　　دعوا= جھگڑا

$\frac{۳۶۸}{۱}$ مصرع اولیٰ سے ملتے جلتے پیکر اور اسلوب کے لیے ملاحظہ ہو $\frac{۲۳۸}{۴}$۔ ممکن ہے اس اسلوب پر حافظ کا کچھ اثر ہو:

تو ترحم نہ کنی بر من بیدل دانم　　ذاک دعویٰ وہا انت و تلک الایام

(مجھ بیدل پر تیرا رحم نہ ہوگا۔ یہ میں جانتا ہوں۔ یہ میرا دعوا ہے، یہ تو، اور یہ زمانے۔)

اس میں شک نہیں کہ حافظ کا مصرع ثانی انتہائی شگفتہ اور رواں ہے، اور پھر اس بات نے، کہ وہ نہایت بے ساختگی سے عربی میں نظم ہوا ہے، اس کو چار چاند لگا دیے ہیں۔ لیکن حافظ کے یہاں معنی کا کوئی خاص لطف نہیں۔ میر نے بات ادھوری چھوڑ کر معنی اور اسلوب دونوں میں لطف پیدا کیا ہے۔ ان کا مصرع ثانی بھی مصرع اولیٰ کی طرح ڈرامائی ہے۔ قائم نے میر کے بعض الفاظ اور ان کے در و بست کو دہرایا ہے، لیکن بات بالکل سطحی رہ گئی:

یہ طشت و تیغ یہ ہم کشتنی و رنگ ہے کیا　　یوں ہی مزاج میں آئے اگر تو بہتر ہے

جب کہ حافظ کا مصرع اولیٰ بس کام چلانے بھر کا ہے، اس میں کوئی توجہ انگیز بات نہیں۔

''دعوا'' میر کے شعر میں اپنے عام معنی کے علاوہ ''جھگڑا، تقاضا، الزام'' کے معنی میں بھی استعمال ہوا ہے۔ ''ظالم'' کا لفظ مناسبت کا شاہ کار ہے، کیوں کہ یہ معشوق کی صفت (ظلم کرنے والا) کے طور پر بھی درست ہے، اور تعریفی یا پُر درد و پُر جوش (passionate) کلمۂ تخاطب کے طور پر بھی درست ہے۔ اگر ''ظالم'' کے بجائے کوئی اور لفظ رکھیں تو مصرعے کا زور اور حسن بہت کم ہو جائے:

(۱) ہے ساتھ میرے قاتل دعوا تجھے اگر کچھ

(۲) ہے ساتھ میرے دلبر دعوا تجھے اگر کچھ

(۳) ہے ساتھ میرے جاناں دعوا تجھے اگر کچھ

جو مثال مَیں نے نمبر ۳ پر رکھی ہے اس پر غور کریں تو مناسبت کی بات فوراً واضح ہو جاتی ہے۔ معشوق کو ''جاناں'' کہتے ہیں۔ یہ بات اتنی عام ہے کہ اس کے ثبوت میں اشعار پیش کرنے کی ضرورت نہیں۔ لیکن ''جاناں'' کو تیغ و قتل و دعوے کوئی مناسبت نہیں، اس لیے مصرع بے جان اور ناکام رہتا ہے اور شعر کو نقصان پہنچاتا ہے۔ ''دلبر'' میں بھی یہی عیب ہے، لیکن بات تھوڑی بہت بن سکتی تھی اگر ''دلبر'' کو (passionate) کلمۂ تخاطب کے طور پر استعمال کر سکتے۔ ''قاتل'' ان تینوں سے بہتر ہے، لیکن ''قاتل'' میں تحسین کا پہلو بہت کم ہے، بل کہ شاید ہے ہی نہیں۔ مثلاً ہم یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ ''ظالم نے کیا عمدہ بات کہی۔'' لیکن اس معنی کو ادا کرنے کے لیے یہ نہیں کہہ سکتے کہ ''قاتل نے کیا عمدہ بات کہی۔'' لہٰذا لفظ ''قاتل'' میں بھی مناسبت کی تھوڑی کمی ہے۔ ان سب کے برخلاف ''ظالم'' ایسا لفظ ہے جسے شعر کے مضمون اور معنی، اور شعر کے دوسرے اہم الفاظ (طشت و تیغ، دعوا) ان سب کے ساتھ مناسبت تام حاصل ہے۔

مَیں نے اُوپر کہا ہے کہ ''ظالم'' کلمۂ تحسین بھی ہے اور (passionate) کلمۂ تخاطب بھی ہے۔ اوّل الذکر کی ایک اور مثال کے طور پر مصحفیؔ کا شعر ملاحظہ ہو۔ یہاں ''ظالم'' جس موقعے پر استعمال ہوا ہے وہ میر کے شعر زیرِ بحث میں بیان کردہ موقعے سے مشابہت بھی رکھتا ہے:

ظالم تری گلی بھی بدایوں سے کم نہیں ہر ہر قدم پہ جس کے مزار شہید ہے

جب تخاطب کسی ایسے معاملے میں ہو جس سے متکلم کا جذباتی رشتہ ہو، اور یہ ظاہر کرنا ہو کہ زیادتی اس کی طرف سے ہے جس کو تخاطب کیا جا رہا ہے تو اُس وقت ایسا کلمۂ تخاطب بہترین ہوتا ہے جو لغوی اور استعاراتی دونوں مفہوم میں برمحل ہو۔ ''ظالم'' کے اس استعمال کے لیے جگرؔ مرادآبادی کا شعر ملاحظہ ہو:

اے محتسب نہ پھینک مرے محتسب نہ پھینک ظالم شراب ہے ارے ظالم شراب ہے

میر کے شعر میں معنی کے کم سے کم تین پہلو بھی قابلِ لحاظ ہیں (۱) متکلم ہر طرح سے تیار ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ معشوق کو متکلم سے جو دعوا ہو، جو جھگڑا ہو، جو شکایت ہو اُس کا نتیجہ قتل ہی نکلے، لیکن متکلم یا تو جان سے اس قدر بے زار ہے کہ وہ موت کے لیے آمادہ اور مستعد ہے، یا پھر وہ سوچتا ہے کہ نتیجہ کچھ بھی ہو، لیکن مَیں تو ہر طرح تیار ہو کر معشوق کے سامنے جاؤں۔ (۲) متکلم کو معلوم ہے کہ دعوا چاہے جو بھی ہو اور جیسا ہو، لیکن مجھے تو سزائے موت ہی ملے گی۔ لہٰذا وہ شروع ہی سے طشت و تیغ کی بات کرتا ہے۔ (۳) سب سے بڑھ کر یہ کہ بہ ظاہر تو معشوق سے کہا ہے کہ تم اپنا دعوا منفصل کرو، لیکن دراصل دعوا تو متکلم کی طرف سے ہے، کہ ہم جان دینے پر تیار ہیں۔ دیکھیں اب تم کیا کرتے ہو، دیکھیں تم میں یہ ہمت ہے بھی کہ نہیں کہ تم میرا سر قلم کر دو۔

موت کے لیے مکمل آمادگی، اور ہونے والے قاتل کو چیلنج کرنا کہ دیکھیں اب تم کیا کرتے ہو۔ پھر زبردست ڈرامائی اندازِ بیان، اور کفایتِ الفاظ و کثرتِ معنی۔ یہ شعر بھی ہزاروں پر بھاری ہے۔ لیکن ممکن ہے لفظ ''دعوا'' کا خیال حافظ کے شعر نے سجھایا ہو۔ لیکن حافظ کے یہاں ''دعوا'' بہ معنی Claim ہے اور میر کے یہاں ''دعوا'' کے معنی ''جھگڑا'' بھی ہیں اور Claim بھی۔

دیوانِ سوم

ردیف ہ

(۳۶۹)

(۱۲۴۳)

رستے سے چاک دل کو ہو آگاہ　　　یار تک پھر تو کس قدر ہے راہ

آنکھ اس منھ پہ کس طرح کھولوں　　　جوں پلک جل رہی ہے میری نگاہ

ہیں مسلمان ان بتوں سے ہمیں　　　عشق ہے لا الٰہ الا اللہ

۳۶۹/۱ تخلیقی استفادے سے یا جواب کی شان دیکھنا ہو تو میر کے مطلعے کے سامنے غالب کا مطلع رکھیے:

جب تک دہانِ زخم نہ پیدا کرے کوئی　　　مشکل کہ تجھ سے راہ سخن وا کرے کوئی

غالب کے یہاں استعارے کی چمک ("دہان زخم") اور مناسبت کا اہتمام (دہان = وا۔ زخم = راہ) اس قدر خوب صورت ہیں کہ سرسری پڑھنے یا سننے والا میر کے شعر کو بے رنگ بل کہ معمولی گردانے تو عجب نہیں۔ لیکن میر کے شعر میں وہ سب کچھ ہے جو غالب کے شعر میں ہے، اور معنی کثیر ہیں۔ پھر الفضل للمتقدم (بڑائی اس کی ہے جو پہلے آئے) تو ہے ہی۔

سب سے پہلے تو دیکھیے کہ "رستے" کے لیے "چاک" کا استعارہ جس قدر مناسب ہے، "زخم" کے لیے "دہان" کا استعارہ اس قدر مناسب نہیں۔ "زخم" اور "دہان" میں ہونٹوں کی سی صورت، سرخی اور زخم میں اگر ہڈی کی جھلک دکھائی دے تو دانتوں کی مناسبت ہے۔ اس کے برخلاف، زخم اگر گہرا نہ ہو، یا ترچھا ٹیڑھا ہو، یا سوراخ کی شکل کا ہو، تو "دہان" سے اُس کی مناسبت کم ہو جاتی ہے۔ "چاک" میں یہ باتیں نہیں۔ چاک سیدھا ہو یا ٹیڑھا ہو یا منحنی ہو، ہر صورت میں "رستہ" سے اُس کی مماثلت برقرار رہتی ہے۔ اسی طرح، چاک تنگ ہو یا فراخ ہو مختصر ہو یا طویل، ہر صورت میں اسے "راہ" کہہ سکتے ہیں۔ پھر چاک کسی جگہ سے کسی جگہ تک ہوتا ہے، یعنی دو جگہوں کو ملاتا ہے۔ مثلاً چاک اگر دل میں ہو تو وہ دل کے دو گوشوں، یا دل میں دو جگہوں کو ملائے گا۔ راستہ بھی دو جگہوں کو ملاتا ہے۔

"فرہنگِ آنندراج" میں ہے کہ "چاک" کو "شگاف" اور "گل" سے بھی تشبیہ دیتے ہیں۔ "شگاف" اور راہ میں تو یوں مناسبت ہے کہ (مثلاً) پہاڑ میں شگاف کر کے راستہ بناتے ہیں، یا زمین میں شگاف دے کر پانی کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ "چاک" اور "گل" میں مناسبت ظاہر ہے کہ گل کو چاک گریباں کہتے ہیں۔ ابو طالب کلیم کا شعر ہے:

دریں بہار گل چاک آں چناں بالید　　　کہ یک گلست کہ جیب و کنار من دارد

(اس بہار میں گل چاک (گریباں) اس قدر پھولا کہ ایک گل ہے اور اس کا میرے گریبان و دامن پر قبضہ ہے۔)

اگلا نکتہ یہ ہے کہ دل کو غنچے سے اور چاک کو گل سے تشبیہ دیتے ہیں، لہٰذا ''چاک'' اور ''دل'' میں ایک اور گہرا معنوی ربط بھی ہے، یعنی دل غنچہ ہے اور جب وہ چاک ہو جائے تو گل ہے۔

اب شعر کے مزید پہلوؤں پر غور کریں۔ ''رستہ'' اور ''آگاہ'' میں بھی مناسبت ہے، کہ رستہ جاننا اور رستہ نہ جاننا محاورہ ہے۔ اس اعتبار سے مصرع اولیٰ کے معنی ہوئے۔ ''اُس راستے کو جانو جسے چاک دل کہتے ہیں۔'' دوسرے معنی ہوئے۔ ''اُس بات کو جانو کہ چاک دل بھی ایک راستہ ہے۔'' تیسرے معنی ہوئے۔ ''اس بات کو جانو کہ چاک دل کی راہ کہاں جاتی ہے''۔ ''راہ'' کے ایک معنی ''مقام'' بھی ہیں، لہٰذا مصرعے کے یہ معنی بھی ممکن ہیں کہ ''چاک دل کے مقام سے آگاہ ہو، یعنی اس کی اہمیت اور مرتبے سے آگاہ ہو۔'' صرف ونحو کے اعتبار سے اس مصرعے میں لفظ ''ہو'' اگرچہ بظاہر رسمی اور غیر اہم ہے، لیکن مصرعے کا اُسلوب ایسا ہے کہ ''ہو'' میں کئی معنی پیدا ہو گئے ہیں۔ اگر اس کو انشائیہ (امریہ) قرار دیں تو معنی وہ ہیں جو میں نے اُوپر بیان کیے، کہ ''آگاہ ہو جاؤ، جان لو۔'' اگر اس کو انشائیہ (شرطیہ) قرار دیں تو معنی ہوئے ''اگر تم چاک دل کے رستے سے آگاہ ہو۔'' اگر اس کو خبریہ قرار دیں تو معنی ہوں گے ''تم چاک دل کے رستے سے آگاہ ہو، تم اسے جانتے ہو۔''

دوسرے مصرعے میں کہا ہے کہ چاک دل کے رستے سے آگاہ ہوں تو پھر یار تک پہنچنے میں فاصلہ ہی کس قدر ہے؟ یہاں بھی کم سے کم دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ فاصلہ کچھ نہیں، دوسرے اور لطیف تر معنی یہ ہیں کہ یار تو دل ہی میں رہتا ہے، دل چاک کر لو، دل کے اندر پہنچنے کا راستہ بنا لو، بس یار تک پہنچ جاؤ گے۔ پہلے معنی کی رو سے شعر کا مضمون یہ ہے کہ دل دردمند نہ ہو تو معشوق نہیں ملتا۔ دوسرے معنی کی رو سے مضمون یہ ہے کہ معشوق تک پہنچنے کے لیے خود آگاہی شرط ہے۔ **من عرف نفسه، فقد عرف ربه** ۔ (جس نے اپنے آپ کو پہچانا اُس نے اپنے رب کو پہچانا۔) عمدہ شعر کہا۔

۳۶۹/۲ ممکن ہے غالب کے مطلعے پر تھوڑا سا اثر زیر بحث شعر کا ہو:

کیوں جل گیا نہ تاب رخ یار دیکھ کر　　　جلتا ہوں اپنی طاقت دیدار دیکھ کر

میر کے شعر میں نگاہ کا پلک کی طرح جلنا غیر معمولی پیکر ہے۔ نگاہ کو تارے سے تشبیہ دیتے ہیں اس لیے نگاہ کے بارے میں کہنا کہ وہ پلک کی طرح جل رہی ہے، بدیع بات ہے۔ پلک کے جلنے میں نکتہ یہ ہے کہ آنکھیں بند ہوں تو بھی پلک تو جل ہی جاتی ہے۔ اگر آنکھ کھول دی جائے تو نگاہ بھی جل جائے۔ ''نگاہ'' کو ''آنکھ'' کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً مندرجہ ذیل محاورے دونوں طرح صحیح ہیں۔ نگاہیں/آنکھیں چار کرنا/ہونا؛ آنکھ/آنکھیں چرانا/نگاہ/نگاہیں چرانا؛ آنکھ/نگاہ کم زور ہونا وغیرہ۔ ''نور اللغات'' میں ''نگاہ'' کے معنی ''آنکھ'' درج ہیں۔ لہٰذا مصرع ثانی کے معنی یہ بھی ہوئے کہ میری آنکھیں اس طرح جل رہی ہیں جس طرح میری پلکیں۔

نگاہ کو تار وغیرہ سے تشبیہ اس لیے دیتے ہیں کہ پرانے زمانے میں یہ خیال تھا کہ نگاہ یا نظر دراصل مثل شعاع آنکھوں سے نکل کر اشیا پر پڑتی ہے۔ دسویں صدی کے مسلمان حکیم ابن الہیثم نے ثابت کیا کہ روشنی اشیا سے پلٹ کر آنکھ کے پردے پر پڑتی ہے، لیکن یہ نظریہ عام نہ ہوا۔ بعد میں مغربیوں نے پھر یہ بات ثابت کی۔ مگر زبان جس طرح بن گئی، بن گئی۔ وہ سائنس یا منطق کی تابع نہیں ہوتی۔

۳۶۹/۳ اس شعر میں کثرت معنی اور ظرافت، ڈھٹائی اور مضمون آفرینی سب یک جا ہیں، اور زبان کا نہایت برجستہ استعمال بھی ہے۔ سب سے پہلے معنی کو دیکھیے۔ مصرع ثانی کے حسب ذیل مفہوم ہیں۔ (۱) ہم مسلمان ہیں۔ (۲) یہ بت مسلمان ہیں۔ (۳) کیا ہم مسلمان ہیں؟ (۴) کیا یہ بت مسلمان ہیں؟ ان چار مفاہیم کے اعتبار سے پورے شعر کے الگ الگ معنی بنتے ہیں:

(۱) ہم مسلمان ہیں۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ ہمیں بتوں سے عشق ہے، اور مسلمان کا شیوہ عشق ہے۔ دوسری دلیل یہ ہے کہ ہم کلمہ گو ہیں۔ بت ہمارے معشوق ہیں، خدا تھوڑا ہی ہیں۔ خدا تو بس ایک اللہ ہے۔

(۲) ہم مسلمان ہیں۔ بتوں کے عاشق ہیں۔ عشق کی دلیل ہے لاالٰہ الا اللہ کہنا۔ (صوفیا اور فقرہ کے یہاں لاالٰہ الا اللہ کی ضرب لگائی جاتی ہے۔ مختلف سلسلوں میں اس ضرب کے مختلف طریقے مقرر ہیں۔ بعض درویشوں کے یہاں لا الٰہ الا اللہ، یا عشق اللہ وغیرہ کہہ کر لوگوں کو سلام کرنے کا بھی طریقہ ہے۔)

(۳) یہ بت مسلمان ہیں۔ کافر نہیں ہیں۔ ہمیں ان سے عشق ہے، عشق مسلمان کا شیوہ ہے۔ لاالٰہ الا اللہ۔

(۴) کیا ہم مسلمان ہیں؟ (استفہام انکاری، یعنی ہم مسلمان نہیں ہیں۔) ہمارا شیوہ عشق بتاں ہے، اور کلمہ لاالٰہ الا اللہ پڑھ کر انسان عاشق کا رتبہ حاصل کرتا ہے۔ (لیکن چوں کہ اسی کلمے کو پڑھ کر انسان اسلام لاتا ہے۔ لہٰذا عاشق = کلمہ گو، اور مسلمان = کلمہ گو۔ اس طرح عاشق، مسلمان اور کلمہ گو سب ایک ہی ہیں۔ اس مفہوم کی رو سے شعر کا قول محال لائق داد ہے۔)

(۵) کیا ہم مسلمان ہیں؟ (محض استفہام۔) ان بتوں سے ہمیں عشق ہے، اور ہم کلمہ لاالٰہ بھی پڑھتے ہیں۔ اب آپ فیصلہ کریں کہ ہم کیا ہیں۔

(۶) کیا یہ بت مسلمان ہیں؟ (محض استفہام۔) ہمیں کوئی غرض اس بات سے نہیں کہ یہ بت مسلمان ہیں یا کیا ہیں۔ ہم کو تو ان سے عشق ہے، اور ہم مسلمان بھی ہیں، لاالٰہ الا اللہ۔

کلمہ توحید جس سیاق میں اس شعر میں وارد ہوا ہے، اس کی بنا پر معمولی بات میں ندرت پیدا ہو گئی ہے۔ بتوں کی عاشقی کا دعوا، اور اس کے ثبوت میں کلمہ لاالٰہ، شوخی اور ڈھٹائی کی حد ہے۔ مذہبی ماحول یا قرآنی آیات پر مبنی فقرے اٹھارھویں صدی سے اُردو شاعری میں عام ہیں۔ ہمارے زمانے میں اقبال نے اقتباس کے اس فن کو درجہ کمال تک پہنچا دیا۔

لیکن مذہب اور قرآن و حدیث پر مبنی ان فقروں کو، جو روزمرہ میں داخل ہو گئے ہیں، روزمرہ کی سطح پر استعمال کرنا میرؔ اور اُن کے معاصرین پر ختم تھا۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ ان لوگوں کے یہاں روزمرہ زبان کو شاعری میں ڈھالنے کا رجحان زیادہ تھا۔ ان ہی قافیوں میں میرؔ کی مختلف البحر غزل کے اشعار ملاحظہ ہوں:

اب حال اپنا اس کے ہے دل خواہ کیا پوچھتے ہو الحمد للہ (دیوان اوّل)

پیر مغاں سے بے اعتقادی استغفر اللہ استغفر اللہ (دیوان اوّل)

میرؔ نے یہ غزل بہ ظاہر میر سوز کی غزل پر لکھی ہے، اور حق یہ ہے کہ اگرچہ میرؔ کا مطلع اور اس میں الحمد للہ کا صرف بہت ہی خوب ہیں تو ''استغفر اللہ'' کا قافیہ جیسا میر سوز نے باندھ دیا اور اُسلوب میں جو صرف و نحو کا کمال دکھایا، وہ میرؔ کے شعر سے (جس کا قافیہ استغفر اللہ ہے) بہت بہتر ہے۔ میر سوز:

کچھ کہہ تو قاصد آتا ہے وہ ماہ الحمد للہ الحمد للہ

جھوٹے کے منھ میں آگے کہوں کیا استغفر اللہ استغفر اللہ

دیوانِ پنجم

ردیف ہ

(۳۷۰)

(۱۷۱۹)

۱۰۲۰ اب کچھ مزے پر آیا شاید وہ شوخ دیدہ
آب اس کے پوست میں ہے جوں میوۂ رسیدہ
پانی بھر آیا منھ میں دیکھے جنھوں کے یارب
وے کس مزے کے ہوں گے لب ہائے نا مکیدہ
پروانہ گرد پھر کر جل بھی بجھا و لیکن
خاموش رات کو تھی شمع زباں بریدہ

۳۷۰/۱ یہ شعر جنسی شاعری کا ایسا شاہ کار ہے جس کی نظیر دُور دُور تک نہیں ملے گی۔ مضمون بھی تازہ ہے اور معنوی پہلو بھی اس پر مستزاد ہیں۔ ''شوخ دیدہ'' کا لفظ خود ہی جنسی انسلاکات کا لذیذ سلسلہ رکھتا ہے۔ ''شوخ دیدہ'' ایسے شخص کو کہتے ہیں جو بہت بے باک اور بے شرم ہو، یعنی جسے آنکھ ملانے اور لگاوٹ کی باتیں کرنے میں کوئی تکلف نہ ہو۔ جنسی اختلاط کے وقت (اپنے مزاج کی بنا پر اور شاید گذشتہ تجربے کی بنا پر بھی) وہ بہت دیر میں اس کیفیت میں آتا ہے جسے (Turned on)، یعنی جذباتی تحریک میں آنا کہتے ہیں۔ ''اب'' کا لفظ اس بات کا اشارہ کرتا ہے کہ اختلاط کا معاملہ کچھ دیر سے جاری ہے اور معشوق کے جذبات آہستہ آہستہ بیدار ہوئے ہیں۔ ''رسیدہ'' بہ معنی ''پکا ہوا'' یعنی وہ جو خام نہ ہو، جو پوری طرح تیار ہو۔ ''میوۂ رسیدہ'' یعنی ''پکا ہوا پھل''؛ ''مئے رسیدہ'' یعنی ''وہ شراب جو اچھی طرح خمیر پا چکی ہو، یا وہ شراب جو رگ و پے میں رواں ہو چکی ہو۔'' اسی اعتبار سے ایسا پھل جو زیادہ پک کر خراب ہونے لگا ہو، اسے ''میوۂ گذشتہ'' کہتے ہیں۔ ''رسیدہ'' کے معنی ''تابع'' بھی ہیں (''شمس اللغات'') اور ''میوہ'' استعارہ بھی ہے بہ معنی ''فرزند عزیز، نونہال عزیز۔'' (''برہان قاطع'') مزید برآں یہ کہ ''میوۂ رسیدہ'' خود معشوق کا بھی استعارہ ہے۔ چناں چہ حافظ کا شعر ہے:

بس شکر باز گویم در بندگی خواجہ
گر اوفتد بہ دستم آں میوۂ رسیدہ او

(میں مالک کی درگاہ میں خوب شکر ادا کروں اگر وہ میوۂ رسیدہ میرے ہاتھ آ جائے۔)

لہٰذا مصرع ثانی کے معنی ہیں معشوق کی جلد پر (اور اس کے اندر) پسینے (یا شادابی اور تری) کی نمی ہے۔ جس طرح پکے ہوئے پھل میں ہوتی ہے۔ پکا ہوا پھل نرم ہوتا ہے، اور یہ اس بات کی علامت ہوتی ہے کہ وہ اندر سے عرق آلود یعنی رس سے بھرا ہوا ہے۔ اختلاط کے وقت جذباتی ہیجان کے باعث پسینہ آنا، یا آنکھ میں آنسو آ جانا، عام مشاہدہ ہے۔
غالب:

کرے ہے قتل لگاوٹ میں تیرا رو دینا
تری طرح کوئی تیغ نگہ کو آب تو دے

یہ خاص غالب کے مزاج کا شعر نہیں، اور ہے بھی، یہ غالب کے مزاج کا شعر اس لیے نہیں ہے کہ اُن کے یہاں جنسی اختلاط کے مضامین بہت کم ہیں، اور غالب کا مزاج پھر بھی اس شعر میں نمایاں ہے کہ انھوں نے مصرع اولیٰ کے پیکر کو مصرع ثانی میں تجریدی استعارے (تیغ نگہ کو آب دینا) کے ذریعے بیان کیا ہے۔ میر کے یہاں پہلا مصرع حسیاتی اور نفسیاتی انداز کا ہے، اور اس کے تمام اہم الفاظ (اب، مزے، شوخ دیدہ) روز مرہ کی زندگی سے لیے گئے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں زبردست پیکر انتہائی جسمانی اور حسیاتی ہے اس میں کوئی بات تجریدی یا تعلقاتی نہیں، حتیٰ کہ میر کی محبوب رعایت لفظی بھی نہیں۔ صرف جسمانی اور جنسی بیان لمس اور مشاہدے کی سطح پر ہے۔

مزید ملاحظہ ہو۔ معشوق اب جذباتی طور پر پوری طرح بیدار ہے، یعنی وہ نرم پڑ گیا ہے۔ پکے ہوئے پھل کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ نرم ہوتا ہے۔ لہٰذا ایسے موقع پر اُسے ''میوۂ رسیدہ'' کہنے میں مناسبت معنوی ہے۔ پھر پکے ہوئے پھل مثلاً انار، سیب اور معشوق کے جسم میں جو مناسبت ہے وہ ظاہر ہے۔ آخری بات یہ کہ جنسی ہیجان کے عالم میں منھ میں، اور جسم کے بعض حصوں میں بھی تری آجاتی ہے۔ اس اعتبار سے آب کا پوست میں ہونا انتہائی بلیغ ہے۔ ''مزے'' اور ''میوۂ رسیدہ'' میں ضلع کا لطف بھی ملحوظ رہے۔

اگر ''آب'' بہ معنی ''چمک'' فرض کریں تو دو اور معنی پیدا ہوتے ہیں۔ زیادہ تر پکے ہوئے پھل، جن کی جلد زرد، یا زردی مائل سرخ ہوتی ہے (مثلاً سنگترہ، آم، سیب، شفتالو، خوبانی، وغیرہ) ان میں چمک اُسی وقت آتی ہے جب وہ پک جاتے ہیں۔ جذباتی برانگیختگی کے بھی عالم میں دوران خون کی تیزی کے باعث چہرہ دمکنے لگتا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱۷۸/۲) دوسری بات یہ کہ معشوق کے چہرے پر پسینے کی ہلکی ہلکی بوندیں ہوں تو اُس کے چہرے کو چمکتا ہوا فرض کرتے ہیں۔ اس مضمون پر کثرت سے شعر ہیں، مثلاً ۱۰۳/۲ یہاں عمدہ بات یہ ہے کہ پسینہ جذباتی ہیجان کے باعث آیا ہے جس کے باعث اُس کا چہرہ میوۂ رسیدہ کی طرح چمک رہا ہے۔ میر نے اس سے مشابہ مضمون پہلے بھی باندھا ہے، لیکن وہاں تشبیہ معمولی ہے:

جو عرق تحریک میں اس رشک مہ کے منھ پہ ہے   میر کب ہوویں ہیں گرم جلوہ تارے اس طرح   (دیوان چہارم)

یہاں ''تحریک''، ''جنسی برانگیختگی، خواہش'' کے معنی میں ہے۔ ایک اور جگہ مضمون مختلف رکھا ہے، لیکن مصرع اولیٰ کے تمام اہم الفاظ (لطف، لبریز، کام، بدن) میں جنسی شادابی کا اشارہ ہے۔ اور مصرع ثانی کا صرف دھوتولا جواب ہے:

لطف سے لبریز ہے اس کام جاں کا سب بدن   مختلط ہو جائے ہم سے جو کبھو تو ہائے وہ

ایک بات یہ بھی ملحوظ رہے کہ ''آب بہ پوست افگندن'' کا محاورہ ایسے شخص کے لیے استعمال ہوتا ہے جو ابھی تازہ تازہ طفلی سے بلوغ کی منزل میں داخل ہوا ہو۔ (''چراغ ہدایت'') چوں کہ میر نے ''چراغ ہدایت'' سے بہ کثرت الفاظ و محاورات ''ذکر میر'' میں، اور اپنے کلام میں داخل کیے ہیں اس لیے اغلب ہے کہ یہ محاورہ بھی اُنھیں ''چراغ ہدایت'' ہی سے ملا ہو۔ اچھے شاعر (مثلاً داغ) محاوروں اور تازہ الفاظ کو معنی کی صحت اور لطف کے ساتھ نظم کر دیتے ہیں۔ بڑے شاعر (مثلاً میر) جب ایسا کرتے ہیں تو لفظ یا محاورے میں، چار چاند لگا دیتے ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ وہ لفظ یا محاورہ اسی

لیے بنا تھا کہ ان کے شعر میں صرف ہو۔ (برکاتی کی فرہنگ محاورہ ''آب کا پوست میں ہونا'' سے خالی ہے۔) شاہ مبارک آبرو نے بھی دو تین شعروں کی غزل زیرِ بحث غزل کی ہم طرح لکھی ہے۔ ان کے مطلع میں میر کے ہی قافیے بھی ہیں :

دیکھو یہ دخترِ رز کتنی ہے شوخ دیدہ دونی چڑھی سر اوپر جوں جوں ہوئی رسیدہ

یہاں مضمون معمولی ہے، لیکن لفظ ''رسیدہ'' بھرپور معنی میں استعمال ہوا ہے اور رعایتیں خوب ہیں۔ ناسخ اور ذوق کے بعد ایسا بھی شعر دیکھنے کو نہیں ملتا، میر کا تو کیا ذکر؟

۳۷۰/۲ یہ شعر بھی جنسی شاعری کا نہایت عمدہ نمونہ ہے۔ خدا سے خطاب، ہوس اور معصومیت کا امتزاج خوب ہے، اور لمسی پیکر تو ایسا ہے کہ واقعی منھ میں پانی بھر آتا ہے۔ (منھ کی تری کے بارے میں ۳۷۰/۱ دوبارہ ملاحظہ ہو۔) ہونٹوں کو ''نامکیدہ'' (جن کو چوسا نہ گیا ہو) کہنا جنسی لذت سے بھرپور تو ہے ہی، اس میں اس بات کا اشارہ بھی ہے کہ معشوق ابھی نوعمر ہے، اور کسی کو اس کا بوسہ ابھی نصیب نہیں ہوا ہے۔ پانی بھر آنے اور مزے میں پھر ضلعے کا لطف ہے۔ مصرع ثانی میں انشائیہ اُسلوب کے باعث دو معنی بھی ہیں۔ (۱) کس قدر مزے دار ہوں گے۔ اور (۲) خدا معلوم ان کا مزہ کیسا ہو۔ یعنی ان کی شیرینی کس طرح کی شرینی ہو؟

آبرو نے بھی ہونٹوں کی مٹھاس کے مضمون پر عمدہ شعر کہا ہے :

تیرا شیریں دہن ہے امرت پھل شیرۂ جاں اسی کا شربت ہے

یہاں ''شیرہ'' اور ''شربت'' دونوں لفظ غیر معمولی ہیں، صرف اس لیے نہیں کہ پھل سے شیرہ اور شربت بناتے ہیں، بل کہ اس لیے بھی کہ ''شیرہ'' کے معنی ''شراب'' بھی ہیں، اور شربت دہن سے دہن کی تری کا بھی مفہوم پیدا ہوتا ہے۔

میر کے یہاں جنسی مضامین پر مبنی اشعار کی مفصل بحث کے لیے ملاحظہ ہو شعر شور انگیز (جلد اول) کلاسیکی اُردو غزل کی شعریات اور میر تقی میر)

۳۷۰/۳ اس شعر میں مناسبت اور معنی دونوں کا ہجوم ہے۔ پھر اسرار ایسا ہے کہ بات پوری طرح صاف نہیں ہوتی کہ شعر شمع کی تعریف میں ہے یا بُرائی میں۔ ''زبان بریدہ'' کو لغوی معنی میں لیں تو یہ ایک طرح کی گالی ہے، جیسے عورتیں ''مونڈی کاٹا'' (جس کا سر کاٹ دیا گیا ہو، یا کاٹ دینے کے لائق ہو) اور ''مرنے جوگا'' (جو مرنے یا مار ڈالنے کے لائق ہو۔) کہتی ہیں۔ اس مفہوم میں مراد یہ ہوئی کہ پروانہ جل بجھا، لیکن شمع، خدا اس کی زبان کاٹ ڈالے، خاموش ہی رہی۔ یعنی شمع نے پروانے کی سوزش اور موت کا کچھ اثر نہ لیا۔ وہ ایک لفظ بھی نہ بولی۔ لیکن اگر ''زبان بریدہ'' کو استعارہ فرض کریں تو معنی بدل جاتے ہیں۔ شمع کی لو کو اس کی زبان کہتے ہیں۔ لہٰذا ''شمع زباں بریدہ'' وہ ہوئی ہے جس کی لو بجھ گئی ہو یا بجھا دی گئی ہو۔ ایسی شمع کو ''خاموش'' کہتے ہیں، اور مصرعے میں لفظ ''خاموش'' موجود بھی ہے۔ اب مراد یہ ہوئی کہ شمع تو اپنے شعلے کی تپش سے جل بجھی، لیکن پروانے کو اس بات کی خبر تک نہ تھی۔ وہ تو شمع کے گرد پھر کر، اس کا طواف کر کے، اپنی جان دے گیا۔ اسے پتہ بھی نہ تھا کہ جو شمع خود بجھ چکی ہے اس کی دادخواہی کیا کرے گی۔

اس مفہوم کی رو سے سوال اُٹھتا ہے کہ جب شمع بجھ چکی تھی تو پروانہ کیوں کر جلا؟ اس کا ایک جواب یہ ہے کہ بہت

سے پروانے تمام رات شمع کا طواف کرتے ہیں اور پھر صبح ہوتے ہوتے تھک کر مر جاتے ہیں۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ مصرع اولیٰ کی رو سے پروانہ گرد پھر کر جل بجھا ہے۔ یعنی اسے شمع کے شعلے نے نہیں، بل کہ خود اپنی ہی آتش دل نے جلا ہے۔ پروانے کے سوز کی بے اثری کا مضمون قائم چاند پوری نے بھی اچھا باندھا ہے:

آج اگر بزم میں ہے کچھ اثر پروانہ اڑتے ہیں پائے لگن چند پر پروانہ

لیکن قائم کے شعر میں جو کچھ بھی ہے، سطح پر ہی ہے۔ میر کے یہاں کیفیت بہت ہے، اور شعر پوری طرح کھلتا نہیں۔ قائم نے "اثر" بہ معنی "نشان" استعمال کیا ہے۔ یہ معنی اردو میں عام نہیں۔ قائم کے یہاں "اثر" بہ معنی "نتیجہ" بھی ہو سکتا ہے، یعنی پروانے کی سعی یا زندگی کا نتیجہ بس یہ باقی ہے کہ کچھ پر ادھر اُدھر لگن کی تہ میں پڑے ہوئے ہیں۔ لفظ "آج" بہت کارگر نہیں لیکن اس کے ذریعہ قصہ گوئی کی فضا ضرور پیدا ہوتی ہے۔

(۳۷۱) (۱۷۲۲)

گل گل شگفتہ مے سے ہوا ہے نگار دیکھ یک جرعہ ہمدم اور پلا پھر بہار دیکھ

گل گل = بہت زیادہ

آنکھیں ادھر سے موند لیں ہیں اب تو شرط ہے پھر دیکھیو نہ میری طرف ایک بار دیکھ

۱۰۲۵ اخیاں پڑا ہے خانۂ دولت وزیر کا باور نہیں تو آصف آصف پکار دیکھ

۳۷۱/۱ اس شعر کا مضمون ملا طغرا سے ماخوذ ہے:

گل گل رخ تو از قدح مل شگفتہ شد یک آب خورد گلبن و صد گل شگفتہ شد

(تیرا چہرہ شراب کے ایک جام نے خوب شگفتہ کر دیا۔ گلاب کے پودے نے ذرا سا پانی پیا اور سیکڑوں پھول کھل گئے۔)

سچ یہ ہے کہ ملا طغرا کا مطلع مضمون آفرینی کا عمدہ نمونہ ہے اور میر سے اس کا جواب بن نہ پڑا۔ لیکن میر نے اپنے انداز سے کام لیتے ہوئے صورت حال میں تازگی پیدا کر دی ہے۔ صورت حال سے میری مراد ہے وہ موقع جس پر یہ شعر کہا گیا ہے۔ شعر میں کم سے کم تین کردار ہیں۔ ایک تو متکلم دوسرا وہ شخص جسے "ہمدم" کہہ کر مخاطب کیا گیا ہے۔ اور تیسرا معشوق۔ ایسا لگتا ہے کہ متکلم اور اُس کا ہمدم، معشوق کو راضی کر کے لائے ہیں اور شراب پلا کر لطف صحبت اُٹھا رہے ہیں۔ لفظ "نگار" بھی یہاں دل چسپ ہے، کیوں کہ "نگار" ان پھول پتیوں کو بھی کہتے ہیں جو ہاتھ پاؤں پر مہندی سے بنائی جاتی ہیں۔ اس طرح معشوق کی شگفتگی اور "نگار" کی شگفتگی میں معنوی ربط پیدا ہو گیا ہے۔ مصرع ثانی میں اشتیاق، معشوق کے حسن پر فخر اور اس کی ستائش، اور ہوس، ان سب کا عمدہ امتزاج ہے۔

شراب سے چہرہ شگفتہ ہو جانے کا مضمون میر نے کئی بار باندھا ہے۔ اس مضمون پر ان کا بہترین شعر ۱۷۸/۲ پر دیکھیے۔ پھر دیوان چہارم میں ہے:

منھ سے لگی گلابی ہوا کچھ شگفتہ تو تھوڑی شراب اور بھی پی جو بہار ہو

"گل گل" کے فقرے کو بھی اس سے مشابہ مضمون کے ساتھ میر نے ایک اور جگہ لکھا ہے:

گل گل شگفتگی ہے ترے چہرے سے عیاں　　　کچھ آج میری جان قیامت بہار ہے　　　(شکارنامہ اوّل)

معلوم ہوتا ہے "گل گل" بہ معنی "بہت زیادہ" اٹھارھویں صدی میں خاصا عام تھا۔ چناں چہ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

وہ گل گل شگفتہ ہوا گل کی طرح　　　یہ گل کی طرح اور وہ بلبل کی طرح　　　(میر حسن، مثنوی)

نہ ہوں گل گل شگفتہ کیوں کہ اے درد مستوں کا　　　مئے گلگوں کی دولت سر بسر گلفام ہے شیشہ　　　(خواجہ میر درد)

تعجب یہ ہے کہ استعمال کی اس کثرت کے باوجود "گل گل" کا اندراج کسی اُردو لغت میں نہیں۔ جناب برکاتی کی فرہنگ میر بھی اس سے خالی ہے۔ اثر صاحب کی نگاہ سے بھی یہ بچ نکلا ہے۔

جناب عبدالرشید کہتے ہیں کہ میر کے یہاں اور دوسرے شعرا کے یہاں، جن کا میں نے حوالہ درج کیا ہے، "گل گل شگفتن" کا ترجمہ ہے، مجرد "گل گل" نہیں۔ لیکن جب وہ خود کہہ رہے ہیں کہ "گل گل" کے معنی "بسیار بسیار" بھی ہیں تو مثلاً میر کے مصرعے: "گل گل شگفتگی ہے تیرے چہرے سے عیاں" میں "گل گل شگفتہ" کا محل نہیں ہو سکتا۔

۳۷۱/۲ مصرع ثانی کے انشائیہ انداز نے شعر میں عجب شان پیدا کر دی ہے۔ مضمون بالکل نیا نہیں، لیکن اُسلوب بیان نے اس میں تازگی پیدا کر دی ہے۔ متکلم نے معشوق کے علاوہ سب سے تعلق توڑ لیا ہے۔ یہاں تک کہ اس نے دنیا کی ہر چیز سے آنکھیں بند کر لی ہیں۔ اب اس کو اُمید اور توقع ہے کہ معشوق اُس کی طرف دیکھے گا۔ "اب تو شرط ہے" زور دینے اور متوجہ کرنے کے لیے کہا ہے۔ مصرع ثانی کے کئی معنی ممکن ہیں۔ (۱) میری طرف ایک بار دیکھ کر پھر نہ دیکھنا۔ (۲) دیکھو، پھر ایک بار میری طرف دیکھو نہ۔ اس مفہوم کی رو سے ردیف (دیکھ) امر یہ ہے اور کلمۂ توجہ ہے، جیسا کہ غالب کے یہاں ہے:

اے ساکنانِ کوچۂ دلدار دیکھنا　　　تم کو اگر جو غالب آشفتہ سر ملے

(۳) تم میری طرف ایک بار دیکھ چکے ہو، اب ایک بار اور دیکھو نہ۔ یعنی پہلے عاشق نے شور و غل مچایا ہوگا۔ یا معشوق کی طرف ڈھٹائی کے ساتھ آنکھیں لگائی ہوں گی، تو معشوق نے بھی اُس کی طرف دیکھ لیا ہوگا۔ اب وحشت اور جنون کے بجائے محویت اور سکوت کی منزل ہے، عاشق نے دنیا سے منھ موڑ لیا ہے۔ اب وہ درخواست کرتا ہے کہ ایک بار تو تم نے تب دیکھا تھا، ایک بار اب دیکھو کہ میں کس عالم میں ہوں۔

اس آخری مفہوم کی رو سے یہ امکان بھی ہے کہ متکلم اب اس دنیا میں نہ ہو۔ ایسی صورت میں "اِدھر" کو "اُدھر" پڑھنا بہتر ہوگا۔ ہر صورت میں شعر کا خطاب معشوق مجازی یا حقیقی سے ہو سکتا ہے۔ لیکن اگر معشوق مجازی سے مخاطبت ہے، تو شعر میں ایک طنزیہ جہت بھی ہے۔ یعنی اگر متکلم نے ہر طرف سے اپنی آنکھیں بند کر لی ہیں تب تو اسے اس بات کی خبر بھی نہ ہوگی کہ معشوق نے اُس کی طرف کب دیکھا، اور دیکھا بھی کہ نہیں؟ ایسی صورت میں متکلم کا ہر طرف سے آنکھیں بند کر لینا بے کار ہی گیا۔ ہاں اگر صورت حال بالکل استعاراتی ہے (یعنی سب طرف سے آنکھیں موند لینے سے مراد سب سے تعلق توڑ لینا ہے) تو معنی میں شدت آجاتی ہے، لیکن طنزیہ جہت غائب ہو جاتی ہے۔ عجب پیچ دار شعر ہے۔

۳۷۱/۳ ''وزیر'' سے مراد نواب آصف الدولہ ہو سکتی ہے، کیوں کہ اودھ کی بادشاہی قائم ہونے کے پہلے لکھنؤ کے نوابوں کا برائے نام تعلق دلی سے باقی تھا اور وہ شاہ دہلی کی طرف سے اودھ کے حاکم تھے، لہٰذا ''نواب وزیر'' کہلاتے تھے۔ اس لحاظ سے ''خانۂ دولت'' بھی دل چسپ ہے، کیوں کہ جس محل میں آصف الدولہ رہتے تھے اُس کا نام ''دولت خانہ'' تھا اور اسے سعادت علی خاں نے واقعی اسے خالی کر کے اپنا مستقر حضرت گنج کے پاس کی کسی عمارت (مچھی بھون یا چھتر منزل) میں بنا لیا تھا۔ مصرع ثانی میں تسکین اوسط کے باعث ''آصف! آصف!'' پڑھنا پڑتا ہے، جس کی بنا پر مصرعے میں پکار کی کیفیت اور شدید ہو جاتی ہے اور مصرعے کا آہنگ غیر معمولی طور پر بلند ہو جاتا ہے۔

دوسرا امکان یہ ہے کہ ''وزیر'' سے مراد وزیر علی خاں ہوں، جو آصف الدولہ کے بعد چند مہینوں کے لیے مسند نشین ہوئے تھے، پھر انگریزوں نے انھیں معزول کروا دیا تھا۔ منشی نول کشور نے اپنی تاریخ میں لکھا ہے کہ وزیر علی خاں میں حکومت کی صلاحیت نہ تھی، اس لیے لوگ ان کے مخالف ہو گئے اور با اثر اُمرا نے اُن کو مسند سے اُترنے پر مجبور کر دیا۔ خود اُس زمانے میں یہ افواہ مشہور تھی کہ وہ (وزیر علی خاں) آصف الدولہ کی صلبی اولاد نہیں ہیں، اس لیے انھیں نوابی کی مسند پر متمکن ہونے کا کوئی حق نہیں۔ یہی دونوں باتیں کم و بیش آج بھی رائج ہیں۔ لیکن جدید مورخین کا خیال ہے کہ وزیر علی خاں میں سرکشی بہت تھی اور وہ انگریزوں کے سخت مخالف تھے۔ یہی وجہ تھی کہ انگریزوں اور اُن کے خیر خواہوں نے وزیر علی خاں کو سلطنت سے محروم کر کے جلا وطن کر دیا۔ بہر حال، وزیر علی خاں کی نوابی کی مختصر مدت بڑی افراتفری اور بدامنی کے عالم میں گذری۔ اس زمانے میں میر کا وظیفہ بھی بند ہو گیا تھا۔ لہٰذا ممکن ہے میر نے اس شعر میں وزیر علی خاں سے اپنی ناراضگی کا اظہار کیا ہو۔ زیادہ امکان اس بات کا ہو سکتا ہے کہ یہاں میر نے وزیر علی خاں کی معزولی کے خلاف احتجاج کیا ہو۔ اس سلسلے میں ۳۵۶/۲ بھی ملاحظہ ہو۔ کم ترین سطح پر امکان یہ ہے کہ اس شعر میں دنیا کی بے ثباتی کا مضمون بیان ہوا ہو۔ اس سے ملتی جلتی بات شاہ اور وزیر کے تلازمے کے ساتھ میر نے دیوان پنجم ہی میں پھر کہی ہے:

کیا کیا مکان شاہ نشیں تھے وزیر کے وہ اُٹھ گیا تو یہ بھی گرے بیٹھے ڈہ گئے

استداد زمانہ کے باعث انقلاب حال کے مضمون اور پکارنے کے پیکر کو سودا نے بھی بہت خوب ادا کیا ہے:

دیکھا میں قصر فریدوں کے در اوپر اک شخص حلقہ زن ہو کے پکارا کوئی یاں ہے کہ نہیں

اُوپر میں نے ذکر کیا ہے کہ میر کے مصرع ثانی میں تسکین اوسط کے باعث ''آصف! آصف!'' کا فقرہ ممکن ہوا ہے۔ تسکین اوسط سے مراد یہ ہے کہ اگر تین متحرک حرف ایک ساتھ ہوں تو بیچ کے حرف کو ساکن کر سکتے ہیں۔ یہ اصول ہر بحر میں ممکن ہے۔ لیکن اُردو میں اسے بہت کم استعمال کیا گیا ہے۔ بحر متقارب اور بحر ہزج کی بعض شکلوں کے سوا پرانی شاعری میں تو تسکین اوسط بہت ہی کم نظر آتی ہے۔ زیر بحث غزل مندرجہ ذیل وزن میں ہے:

مفعول فاع لات مفاعیل فاع لن

یہاں چوں کہ فاع لات کی ت اور مفاعیل کی م اور ف متحرک ہیں، اس لیے م کو ساکن کرنے سے مندرجہ ذیل شکل حاصل ہوتی ہے:

مفعول فاع لاتم فاعیل فاع لن

اس کو آسانی اور مانوسیت کی خاطر یوں بدل لیتے ہیں:

مفعول فاع لاتن مفعول فاع لن

اس اعتبار سے میرؔ کے مصرع ثانی کی تقطیع حسب ذیل ہوں گی:

باور نہ مفعول ہیں تو آصف فاع لاتن آصف پہ مفعول کار دیکھ فاع لن (فاع لان)

آصف بن برخیا، حضرت سلیمان کے وزیر کا نام تھا۔ مجازاً ہر وزیر کو ''آصف'' کہتے ہیں۔ اٹھارھویں انیسویں صدی میں وہ افسر بھی ''آصف'' کہلاتا تھا جو مال گذاری وصول کرتا تھا۔ ان اعتبارات سے میر کے شعر زیرِ بحث میں ''وزیر'' اور ''آصف'' کے درمیان دوھری تہری مناسبت ہے۔

(۳۷۲)

(۱۷۲۳)

بندہ ہے یا خدا نہیں اس دل ربا کے ساتھ
دیر و حرم میں ہو کہیں ہو ہے خدا کے ساتھ

اوباش لڑکوں سے تو بہت کر چکے معاش
اب عمر کاٹیے گا کسی میرزا کے ساتھ

کیا جانوں میں چمن کو و لیکن قفس پہ میرؔ
آتا ہے برگ گل کبھو کوئی صبا کے ساتھ

۳۷۲/۱ مصرع اولیٰ میں تعقید ایسی ہے کہ اس زمانے کے لوگ، خاص کر ''لکھنؤ اسکول'' کے لوگ، اسے ناپسندیدہ ٹھہرائیں گے۔ لیکن جیسا کہ میں بار بار کہہ چکا ہوں۔ شاعری کے اصول بڑے شعرا کے عمل کی روشنی میں مرتب ہوتے ہیں، قواعد کی کتابوں اور خود ساختہ قوانین کے تحت نہیں۔ کلاسیکی شعرا نے تعقید کی بہت سی صورتوں کو روا رکھا ہے، بل کہ آزادی سے برتا ہے۔ پھر ہم لوگ شکایت کرنے والے کون ہوتے ہیں؟ بعض لوگوں کا (مثلاً مہذب لکھنوی) کا قول تھا کہ غلطی کسی سے بھی ہو، غلطی ہی رہتی ہے۔ اس بیان میں مغالطہ یہ ہے کہ غلط صحیح کے معیار اور غلط صحیح کا امتیاز لازمی اور آسمانی شے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ہم ان معیارات اور امتیازات کو زبان کے استعمال کرنے والوں کے افعال و اعمال ہی سے حاصل کرتے ہیں۔ قواعد کے معاملات میں استعمالِ عام اور قبولیت معیار ہے، اور شاعری کے معاملات میں بڑے شعرا کا عمل معیار ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل عبارت قواعد کے اعتبار سے غلط ہے:

پانچ لڑکی کتاب پڑھتے ہیں

لیکن اس کی وجہ یہ نہیں کہ کوئی قانون شریعت ہے جس کی رو سے یہ عبارت غلط ہے۔ اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ اردو زبان میں ''پانچ لڑکی'' نہیں ''پانچ لڑکیاں'' مستعمل ہے، اور اس زبان میں رواج یہ ہے کہ فعل کی جنس تابع ہوتی ہے فاعل کی جنس کے۔ ان باتوں کے پیچھے کوئی مقدس اصول نہیں، بس قبولیت اور رواج عام ہے۔ اسی باعث مندرجہ بالا عبارت میں تو ''پانچ'' کے ساتھ جمع کا صیغہ (''لڑکیاں'') ضروری ہے، لیکن مندرجہ ذیل مصرعے میں ضروری نہیں کہ ''چھ چھ چوکیاں'' کہا جائے:

چھ چھ چو کی چوک میں بیٹھی چورنہ چنچل بند ہوا (امیر اللہ تسلیم)

علیٰ ہذا القیاس، شاعری کے طور طریقے تو بڑے شعرا ہی سے حاصل ہوتے ہیں۔ اور بڑے شعرا کی بڑائی سب سے پہلے اس بات میں ہے کہ وہ زبان کے خلاقانہ استعمال کے ماہر ہوتے ہیں۔ لہٰذا اُن کے کسی عمل کو صرف اس بنا پر غلط ٹھہرانا کہ کتابوں میں ایسا ہی لکھا ہے، یا ہم نے بزرگوں سے ایسا ہی سنا ہے، بالکل نامناسب اور زبان و شعر دونوں کے لیے نقصان دہ ہے۔ مثلاً ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے دو معرکہ آرا مضامین میں ثابت کیا ہے کہ حافظ سے ہر وہ ''غلطی'' سرزد ہوئی ہے جس کی ممانعت اور برائی قواعد یا عروض کی کتابوں میں آئی ہے۔ تو اب یا تو وہ کتابیں غلط ہیں، یا حافظ بڑے شاعر نہیں ہیں، ظاہر ہے کہ دوسرا نتیجہ کسی بھی طرح قابلِ قبول نہیں ہوسکتا۔ لہٰذا اگر وہ کتابیں غلط نہیں ہیں جن کی رو سے حافظ نے ''مکروہ اور قبیح غلطیاں'' کی ہیں، تو وہ عملی طور پر اہم بھی نہیں ہیں، کیوں کہ حافظ نے ان کتابوں پر عمل نہیں کیا، لیکن پھر بھی وہ بڑے شاعر ٹھہرے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ کتابوں میں جن باتوں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ غلط ہیں، وہ بعض اشخاص نے اپنی ذاتی پسند ناپسند کی بنا پر مرتب کی ہوں، یا کسی ایک زمانے میں کسی ایک شاعر کے کلام کو دیکھ کر کوئی نتیجہ نکالا گیا ہو، لیکن بعد کے شعرا نے اپنے عمل سے ثابت کر دیا ہو کہ جن باتوں کو ''غلطی'' سے تعبیر کیا گیا تھا وہ ناپسندیدہ نہیں ہیں۔ لہٰذا ممکن ہے کہ بعد کے زمانے میں وہ چیزیں غلط نہ بھی جاتیں جنھیں کسی گذشتہ زمانے میں کسی ایک شخص نے، یا بعض لوگوں نے غلط ٹھہرایا تھا۔

شاعری کے طور طریقے کے بارے میں بنیادی اصول یہ ہے کہ کتابوں میں لکھی ہوئی وہی باتیں صحیح ہیں جو بڑے شعرا کے عمل سے بھی ثابت ہوں۔ اور زبان کے بارے میں بنیادی اُصول یہ ہے کہ کتابوں میں لکھی ہوئی وہی باتیں صحیح ہیں جن پر لوگ عمل کرتے ہوں، تعقید، توالی اضافات، تقابل ردیفین، تخفیف حرف اصلی، بالخصوص در الفاظ فارسی و عربی، اعلان نون، وغیرہ ان سب باتوں میں بڑے شعرا کا عمل مرجع ہے، کتابوں کے [illegible]ت نہیں۔ مہذب صاحب مرحوم کا بیان کردہ اُصول اس لیے بے معنی ہے کہ اس کے اصل معنی ہیں: ''ہر وہ بات، جسے میں غلط قرار دوں، غلط ہے۔'' تفصیل اس کی یہ ہے کہ جس شاعر کے کلام کو آپ اپنی بات کی دلیل میں سند کے لیے لاتے ہیں، اُسی شاعر کے بعض افعال کو آپ غلط بھی قرار دے دیتے ہیں۔ اور اگر آپ سے کہا جائے کہ صاحب یہ شاعر تو اُس درجہ مستند ہے کہ آپ بھی اس سے استناد کرتے ہیں، تو آپ کا جواب ہوتا ہے کہ ''غلطی چاہے مستند شاعر سے ہو، غلطی ہی رہتی ہے۔'' حالاں کہ اگر آپ مستند شاعر کے بھی قول یا فعل کو غلط قرار دیں تو وہ مستند رہا کہاں؟

مثال کے طور پر، مہذب صاحب کی نظر میں میر انیس مستند تھے۔ لیکن وہ میر انیس ہی کے ان مصرعوں میں نشست الفاظ یا تعقید پر معترض ہوئے کہ یہ مناسب نہیں:

(۱) سائل کو جس نے روٹی کے اونٹوں کی دی قطار۔

(۲) اب آخری بہن یہ سواری ہماری ہے۔

لیکن وہ بسا اوقات اپنی بات پر دلیل میر انیس کے ہی کلام سے لاتے تھے۔ اس کے معنی یہی ہوئے کہ میں جہاں میر انیس کو

صحیح کہوں، وہاں وہ صحیح ہیں اور جہاں میں انھیں غلط کہوں وہاں وہ غلط ہیں۔ مثلاً وہ میر انیس اور دوسرے اساتذہ کے یہاں مندرجہ ذیل طرح ''کو'' وغیرہ کے استعمال کو غلط قرار دیتے تھے :

(۳) بیٹھے نہیں زمیں پہ خزانے کو گاڑ کے

(یہ تینوں مصرعے میر انیس کے مرثیے : ''جب نوجواں پسر شہ دیں سے جدا ہوا'' سے ماخوذ ہیں۔) لیکن انھیں اساتذہ کے بعض دوسرے استعمالات کو وہ صحیح کہتے تھے۔ اس تضاد کا حل انھوں نے (یا اُن کی طرح کے اور اُستادوں مثلاً نیاز فتح پوری نے) کبھی پیش نہیں کیا کہ ایک ہی شخص بعض جگہ مستند اور بعض جگہ غیر مستند کیوں کر ہو سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا حل صرف یہ ہے کہ میں جہاں کہوں وہاں وہ مستند ہے۔ اور میں جہاں نہ کہوں وہاں وہ مستند نہیں ہے۔ حالاں کہ یہ بات بالکل سامنے کی ہے کہ جس چیز پر سارے یا اکثر، بڑے شعرا عمل پیرا رہے ہوں اُس کو کتابی یا ذاتی دلیل غلط قرار دے تو یہ بات نہ صرف یہ کہ بے معنی ہے، بل کہ اس پر اصرار سے کچھ حاصل بھی نہیں۔

ویسے تعقید کے پسندیدہ ہونے کے بارے میں کتابی دلیل کی بات کرنا ہو تو غالب کے قول سے ہم واقف ہیں کہ فارسی میں تعقید کو پسندیدہ قرار دیا گیا ہے، اور اُردو (بہ قول غالب) فارسی کی مقلد ہے۔ لیکن اصلی اور اصولی بحث دیکھنا منظور ہو تو اسے امام عبدالقاہر جرجانی کے یہاں ملاحظہ کریں۔ جرجانی نے کسی عبارت میں ترتیب الفاظ کے بدلنے (یعنی تعقید پیدا کرنے) پر غیر معمولی باریکی سے بحث کی ہے۔ اور ثابت کیا ہے کہ کسی عبارت میں الفاظ کو جس طرح ترتیب دیتے ہیں اُس کے پیچھے معنوی اہمیت ہوتی ہے۔ ہر ترتیب الگ طرح کی معنویت اور ادبی خوبی کی حامل ہوتی ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل عبارتیں الگ الگ ادبی اور معنوی اہمیت رکھتی ہیں، اگرچہ ان کے ظاہری معنی متحد ہیں:

(۱) مارا خارجی کو زید نے

(۲) مارا زید نے خارجی کو

(۳) مارا گیا خارجی زید سے

میرے پاس کوئی دلیل تو نہیں ہے، لیکن مجھے لگتا ہے کہ شبلی، مسعود حسن رضوی ادیب وغیرہ نے اس بات پر جو اصرار کیا ہے کہ شعر میں الفاظ کی ترتیب نثری ترتیب کے جس قدر مماثل ہو اتنا ہی اچھا ہے۔ تو اس اصرار کی وجہ یہی ہے کہ انگریزی میں، جہاں الفاظ کی ترتیب کے ساتھ معنی اکثر بدل جاتے ہیں، تعقید کو بُرا کہا گیا ہے، جدید انگریزی شاعری میں تو تعقید کو ناقابل عفو بدمذاقی تصور کیا جاتا ہے۔

اس طویل عبارت معترضہ، اور اس تفصیل، کی ضرورت یوں پڑی کہ بعض لوگ اعتراض کرتے ہیں کہ میر کے یہاں تعقید کا ''عیب'' بہت ہے، اور جس شعر میں یہ ''عیب'' ہو، اسے اچھا کیوں کر کہہ سکتے ہیں؟ اب میر کے شعر پر غور کرتے ہیں۔ مصرع اولیٰ کی نثر یوں ہوگی: ''یا خدا اس دلربا کے ساتھ (کوئی) بندہ نہیں ہے۔'' اس کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ تشویش کے لہجے میں کہا ہے، دوسرے یہ کہ تعجب اور تحسین کے لہجے میں کہا ہے۔ اگر

مصرع اولیٰ کو استفہامیہ قرار دیں تو معنی نکلتے ہیں کہ خدایا، کیا اس دلربا کے ساتھ کوئی بندہ نہیں ہے (یعنی کوئی انسان نہیں ہے)؟ ان تمام مفاہیم کا ربط مصرع ثانی سے ہے، جس کا مضمون بالکل نیا ہے، کہ معشوق جہاں بھی ہوتا ہے، وہ جگہ دیر ہو یا حرم ہو، کچھ بھی جگہ ہو، لیکن خدا اُس کے ساتھ رہتا ہے۔

معشوق کے ساتھ خدا رہتا ہے، اس کے کئی معنی ہیں اور ہر معنی میں نیا پہلو ہے۔ (۱) معشوق تنہا ہی گھومتا پھرتا ہے، اسے کسی اور انسان سے کوئی لگاؤ نہیں۔ جب کوئی تنہا ہوتا ہے یا تنہا کہیں جاتا ہے، تو اُسے خدا کی تحویل میں فرض کرنا عام بات ہے۔ مثلاً میر کا ہی شعر ہے:

میر کعبے سے قصد دیر کیا جاؤ پیارے بھلا خدا ہمراہ (دیوانِ سوم)

لہٰذا اگر معشوق ہر جگہ تنہا ہے تو اس کے ساتھ خدا ہے۔ (۲) دیر ہو یا حرم، خدا ہر جگہ موجود ہے، لہٰذا معشوق کے ساتھ کوئی نہیں ہے تو خدا تو ہے ہی۔ (۳) معشوق کے ساتھ خدا اس معنی میں ہے جس معنی میں ورڈزورتھ نے اپنی ننھی بچی کو خدا کی ہم نشیں قرار دیا تھا:

Thou liest in Abraham's
Bossom all the year
And worshipp'st at the
Temple's inner shrine,
God being with thee when
We know it not.

یعنی معشوق معصومیت کی تقدیس اور بے لوثی کی پاکیزگی ہے، اس لیے وہ خدا کے قریب ہے۔ یا پھر حُسن انسانی میں چوں کہ جمال الٰہی منعکس ہے، اس لیے معشوق کو خدا کی ہم نشینی کا مرتبہ حاصل ہے۔

استحسان یا استعجاب کے لہجے، معشوق میں صفت اُلوہیت تلاش کرنے کے مضمون، اور معشوق کے تنہا گھومنے کے مضمون کی بنا پر یہ شعر غیر معمولی ہو گیا ہے۔

۳۷۲/۳ سرسری نگاہ سے دیکھیں تو یہ شعر کسی خاص خوبی کا حامل نہیں ہے۔ بات سامنے کی لگتی ہے، اور اُسلوب بے رنگ۔ لیکن بہ ظاہر سپاٹ پن کے باوجود اس میں معنی کے توجہ طلب پہلو ہیں۔ معشوق کو میر نے، اور اٹھارھویں صدی کے شعرا نے اوباش بھی کہا ہے اور میرزا کے بھی لقب سے ملقب کیا ہے۔ "اوباش" اور "میرزا" میں بنیادی فرق یہ ہے کہ "اوباش" وہ شخص ہوتا ہے جو عامیانہ اور بازاری کردار رکھتا ہو۔ ایسا شخص علم اور وقار سے عاری ہوتا ہے، اُسے لڑنے جھگڑنے، مار پیٹ اور سفیہانہ برتاؤ سے عار نہیں ہوتا۔ ملاحظہ ہو ۲۱۱/۲ اس کے علاوہ بھی کہا ہے:

کب وعدے کی رات وہ آئی جو آپس میں نہ لڑائی ہوئی آخر اس اوباش نے مارا رہتی نہیں ہے آئی ہوئی (دیوانِ چہارم)

اس کے برخلاف "میرزا" میں وقار، تمکنت، نازک مزاجی اور نفاست طبع ہوتی ہے۔ میر ہی کا شعر ہے:

مرزائی فقر میں بھی دل سے گئی نہ میرے چہرے کے رنگ اپنے چادر کی زعفرانی (دیوانِ چہارم)

سید محمد خاں رند کہتے ہیں:

فقر میں بھی وہی دماغ ہے رند بو نہیں جاتی میرزائی کی

ان دونوں شعروں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ میرزائی کی صفت معشوق اور عاشق دونوں میں ہو سکتی ہے۔ شعر زیر بحث میں متکلم خود سے یا کسی اور سے کہہ رہا ہے کہ اوباش لڑکوں کے ساتھ تو بہت عمر گذاری، اب کسی میرزا سے دل لگانے کا ارادہ ہے، لیکن یہ بات بھی ہے کہ دل لگانے کا ذکر صراحتاً نہیں ہے، بل کہ عمر کاٹنے کا ذکر ہے، لہٰذا ممکن ہے کہ عشق کرنے کے لیے تو اوباش لڑکے ٹھیک ہوں۔ لیکن شریفانہ نباہ کرنے کے لیے (عشق ہو یا نہ ہو) میرزا لوگ بہتر ہیں۔ عشق کا صراحتاً ذکر تو اوباش لڑکوں کے بھی ساتھ نہیں ہے، لیکن اوباش لڑکوں کے ساتھ عمر گذارنے یا گھر بسانے کا تصور نہیں ہوتا۔ اس لیے ان کے ساتھ اگر معاملہ ہوگا تو عشق کا ہی ہوگا۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ شعر میں یہ کہیں نہیں مذکور کہ اوباش لڑکوں کی صحبت ترک کر کے کسی میرزا کے ساتھ عمر کاٹنے کا فیصلہ اس لیے کیا ہے کہ اوباش لڑکوں کے ساتھ زندگی بڑی زبونی سی گذرتی تھی۔ امکان تو یہی ہے، لیکن وضاحت نہ ہونے کی وجہ سے ہم تیقن سے نہیں کہہ سکتے کہ ان لڑکوں کے ساتھ بُری ہی گذری ہوگی۔ اور یہ تو ہرگز نہیں کہا جا سکتا کہ میرزا کے ساتھ زندگی بہتر گذرے گی۔ لہٰذا شعر میں سب لوگوں پر طنز ہے، اوباش لڑکوں پر، میرزا پر، اور خود پر۔ ''کاٹنے کا'' بہ معنی ''کاٹیں گے'' ہے، اور یہ دلی کا خاص محاورہ ہے۔

آخری بات یہ کہ مصرع ثانی استفہامیہ بھی ہو سکتا ہے۔ اس صورت میں معنی تو سراسر طنزیہ ہیں، کہ متکلم مخاطب سے کہتا ہے، اچھا تو اب آپ کسی میرزا کے ساتھ عمر کاٹنے کا ارادہ رکھتے ہیں؟ دوسرے معنی میں ایک طرح کی یاس ہے کہ کیا اب تسکین دل کے لیے، یا زندگی میں کسی مقصد کی تکمیل کے لیے، آپ کسی میرزا کا ساتھ بنانا چاہتے ہیں؟ تیسرے معنی میں محض سادہ استفہام ہے، کہ اوباش لڑکوں کے ساتھ زندگی کا بڑا حصہ آپ نے گذارا۔ (اس سے آپ کو شاید کچھ ملا، شاید کچھ نہ ملا۔) اب کیا ارادہ ہے؟ کیا اب آپ کسی میرزا کے ساتھ بقیہ زندگی گذاریں گے؟ متکلم کا ابہام بھی یہاں لطف دے رہا ہے۔

میرزائی کے مضمون پر شاہ مبارک آبرو نے عجیب و غریب شعر کہا ہے :

میرزائی سے ہوئے نا مرد دلی کے امیر ناز کے مارے بھری جاتی ہے مژگاں کی سپاہ

اس شعر کی روشنی میں ''میرزائی'' بہ معنی ''نزاکت'' بھی معلوم ہوتا ہے۔ (شاید اسی لیے بعد میں ''مرزا پھویا'' کا روزمرہ بنا) اگر ''میرزائی'' بہ معنی ''نزاکت'' اور ''نازک مزاجی'' ہے، تو پھر میر کے شعر میں طنز کا نیا لطف ہے، کہ اوباش لڑکوں نے عاقبت خراب کی، اس لیے اب کے میرزا کے دامن سے خود کو باندھنے کا ارادہ ہے، لیکن اگر ''میرزا'' لوگ اس قدر نازک مزاج ہوتے ہیں، اور اس قدر نازک و نزاکت والے ہیں کہ ان کی پلکیں ہمیشہ برگشتہ ہی رہتی ہیں (چاہے سیاہ مژگاں کی برگشتگی کے باعث وہ نامرد (= جنگ کے طور طریقوں اور شجاعت سے ناآشنا) ہی کیوں نہ کہلائیں) تو پھر ایسوں سے نباہ کرنا بھی اتنا ہی مشکل ہوگا جتنا اوباشوں سے تھا۔

یہاں اس بات کی وضاحت بھی شاید ضروری ہے کہ مژگاں کو سپاہ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ لمبی پلکیں (جو حسن

اور نزاکت کا عنصر ہیں) تھوڑی سی مڑی ہوئی اور لہر یے دار ہوتی ہیں۔ اس کو صف مژگاں یا سپاہ مژگاں کی برگشتگی (یعنی فوجوں کی واپسی یا اُن کے پیٹھ دکھانے) سے تعبیر کرتے ہیں۔ چناں چہ میر ہی کا شعر ہے:

ہیں گی برگشتہ دے صف مژگاں پھر گئی ہے سپاہ مت پوچھو (دیوانِ اول)

غالب نے بھی سپاہ مژگاں کا مضمون باندھا ہے:

کس دل پہ ہے عزم صف مژگان خود آرا آئینے کی پایاب سے اتری ہیں سپاہیں

۳۷۲/۳ اس شعر میں پہلی بات تو یہ ہے کہ برگ گل کو صبا کے ساتھ آتا فرض کیا ہے۔ یعنی مفہوم محض یہ نہیں ہے کہ برگ گل کو صبا اُڑا کر لے آتی ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱۶۳/۳۔) مفہوم یہ بھی ہے کہ برگِ گل اور صبا میں دوستی ہوگئی اور برگِ گل صبا کے ساتھ گھومتا پھرتا ہے۔ اسی عالم میں وہ متکلم کے قفس تک بھی آجاتا ہے۔ مصرع اولیٰ کے پہلے ٹکڑے میں بھی انشائیہ اسلوب کے باعث دو معنی ہیں۔ (۱) مَیں چمن کو نہیں جانتا، مجھے چمن کا کچھ حال نہیں معلوم۔ (۲) مجھے چمن سے کوئی ربط ضبط نہیں۔ دوسرے معنی کی رو سے متکلم اور چمن کا رشتہ تقریباً ٹوٹ گیا ہے۔ اس کو گرفتار ہوئے اتنی دیر ہوگئی ہے کہ اب وہ چمن کو کم و بیش بھول گیا ہے۔ پہلے معنی کی رو سے رشتہ تو شاید برقرار ہے، لیکن قفس اور چمن میں فاصلہ (جسمانی یا روحانی) اس قدر طویل ہے کہ متکلم کو چمن کی کوئی خبر نہیں ملتی۔ دونوں صورتوں میں مضمون حرماں نصیبی اور مجبوری کا ہے۔ لہجے میں بہ ظاہر بے رنگی لیکن بہ باطن خفیف سی تلخی ہے۔ خاص کر اس وجہ سے کہ برگِ گل نے صبا سے دوستی کر لی ہے۔ قفس پر آنے میں یہ اشارہ ہے کہ ممکن ہے کہ برگِ گل صرف گھومتا پھرتا نہیں، بل کہ جان بوجھ کر متکلم سے ملنے اور گویا اُس کا دل جلانے آجاتا ہو۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ گل برگ کے اُڑتے پھرنے کی وجہ یہ ہے کہ چمن (خزاں کے ہاتھوں یا کسی اور باعث) تاراج ہو گیا ہے۔ اور چمن کی نشانی صرف وہ گل برگ رہ گیا ہے جو کبھی کبھی اُڑتا اُڑتا قفس پر جا نکلتا ہے۔ اس مفہوم کی رو سے شعر میں ڈرامائیت زیادہ ہو جاتی ہے، لیکن معنی نسبتاً محدود ہو جاتے ہیں۔ ہاں، شور انگیزی بہت بڑھ جاتی ہے۔

ہوا پر برگِ گل کے اُڑتے پھرنے کا مضمون محمد باقر ہروی نے خوب باندھا ہے۔ ممکن ہے میر نے وہیں سے لیا ہو:

برگِ گل را بہ کف باد صبا می بینم باغ ہم جانب او نامہ برے پیدا کرد

(مَیں برگِ گل کو بادِ صبا کے ہاتھوں میں دیکھتا ہوں۔ تو باغ نے بھی معشوق کی طرف بھیجنے کے لیے ایک نامہ بر حاصل کر لیا!)

باقر ہروی کے شعر میں معشوق کی طرف اشتغال، اور یہ مضمون، کہ دنیا کی ہر چیز میرے معشوق پر عاشق ہے، انتہائی پُر لطف ہیں۔ میر نے بنیادی مضمون کو لے کر بالکل نئے رنگ میں رنگ دیا۔ استفادہ ہو تو ایسا ہو۔ میر نے شعر زیر بحث سے ملتا جلتا مضمون دیوانِ پنجم میں پھر باندھا ہے:

آنکھوں میں آشنا تھا مگر دیکھا تھا کہیں نو گل کل ایک دیکھا ہے مَیں نے صبا کے ہاتھ

دیوانِ ششم

ردیف ہ

(۳۷۳)

(۱۸۷۱)

خوش ہیں دیوانگی میر سے سب   کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

۳۷۳/۱ ابہام کے حُسن، اور مضمون کی تازگی کی بنا پر یہ شعر کلامِ میر میں بھی لعل شب چراغ کی طرح روشن ہے۔ جنون کی تقدیس کا تصور مشرق و مغرب دونوں میں ہے۔ ہمارے یہاں "مجذوب" بزرگوں کے احترام کے علاوہ عام طور پر بھی معاشرہ اہلِ جنوں کو احترام اور خوف کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ مغرب میں تقدیسِ جنوں کا تصور اٹھارھویں صدی تک خاصا معروف رہا۔ عقلیت اور روشن خیالی کے زیرِ اثر جب جنون کو ذہنی بیماری اور محض ذہن کے خلیوں کا فساد سمجھنے کا رواج عام ہوا تو رومانیوں نے اس کے ردِ عمل کے طور پر جنون کو اپنی شاعری اور انسانوں میں خاص جگہ دی۔ کولرج کی "کبلا خاں" کی یہ آخری سطریں ایک طرح سے خلل دماغ کا پُرمسرت انعقاد (celebration) ہی ہیں:

Beware: Beware:
His flashing eyes, his floating hair:
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with
holy dread,
For he an honey dew hath fed
And drunk the milk of Paradise.

ترجمہ:

ہشیار! ہشیار!
اُس کی جگمگاتی آنکھیں، اس کے لہراتے ہوئے گیسو!
اس کے گرد حلقہ بنا کر تین بار طواف کرو
اور اپنی آنکھوں کو مقدس خوف کے ساتھ بند کر لو
کیوں کہ اُس کی پرورش تو شہد شبنم پر ہوئی ہے
اور اس نے جنت کی لہروں کا دودھ پیا ہے۔

ہماری شاعری میں بھی خرد کے مقابلے میں جنون کو ہمیشہ برتر ٹھہرایا گیا ہے، اور عقل کی جگہ کشف کو مرکزی

حیثیت دی گئی ہے۔ اس پس منظر میں میر کا یہ شعر کچھ نئی طرح کی مساوات قائم کرتا نظر آتا ہے۔ رسومیاتی اعتبار سے ہماری شاعری میں دنیا والے عاشق یا متکلم کے غیر یعنی (The other) ہیں۔ زاہد، محتسب، ناصح، رقیب ان کے خاص نمائندے اور اہلِ ظاہر کی علامت ہیں۔ یہ لوگ جنون کو ناپسند کرتے ہیں، کیوں کہ دیوانے کا قول اور فعل دونوں ہی اہلِ ظاہر کے تسلط، اور اُن کے معتقدات وتصورات زیست کو اندر سے نقصان پہنچاتے یعنی (subvert) کرتے ہیں۔ شعر زیرِ بحث میں ہمیں بتایا جارہا ہے کہ سب لوگ میر کی دیوانگی سے خوش ہیں، یعنی یہ لوگ اگر میر کی دیوانگی کو پسند نہیں کرتے، یا اسے (approve) یعنی منظور نہیں کرتے، تو کم سے کم اس سے راضی (pleased) ضرور ہیں۔ ''سب'' کی وضاحت نہیں کی گئی ہے۔ لیکن قیاس یہی ہے کہ اس سے دیوانے کے ضمیر یعنی (The Other) مراد ہیں، جو اس سے براہِ راست دشمنی نہ بھی کریں تو بھی دیوانہ ان کے ماحول میں اجنبی ہے اور دیوانے کے ماحول میں وہ اجنبی ہیں۔

سب لوگ میر کی دیوانگی سے اس لیے راضی ہیں کہ وہ بڑے ''شعور'' سے جنون کے معاملات کو انجام دے گیا۔ سب سے پہلی بات کہ متکلم کو اس بات پر طمانیت اور ایک طرح کی خوشی کیوں ہوئی کہ ''سب'' لوگ دیوانگی میر سے راضی ہوے؟ اس بات کو بیان کرنے (اور اس طرح اہمیت دینے) کی ضرورت ہی کیوں پڑی کہ وہ لوگ، جو دیوانے کے لیے غیر ضروری (irrelevant) ہیں، اس کی دیوانگی پر راضی ہیں؟ دیوانے کو اس سے کیا غرض کہ کوئی اُس کی دیوانگی کو کس نگاہ سے دیکھتا ہے؟ وہ تو اپنی دنیا میں خود مکتفی ہے۔ لہٰذا اس رضامندی کا تذکرہ ظاہر کرتا ہے کہ متکلم (چاہے وہ خود میر ہی کیوں نہ ہوں) اہلِ دنیا کے ساتھ کسی قسم کی مفاہمت (compromise) کر رہا ہے، یہ بات بہ ظاہر اچھی نہیں ہے لیکن جس طرح بیان ہوئی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ متکلم اسے کوئی قابلِ تحسین کارنامہ سمجھتا ہے۔

جنون اور شعور میں وہی رشتہ ہے جو آگ اور پانی میں ہے۔ پھر شعور کے ساتھ جنون کر جانا کیا معنی رکھتا ہے اور کس طرح ممکن ہوسکتا ہے؟ ممکن ہے اس کا مطلب یہ ہو کہ میر نے جنون کے آداب کو نبھایا۔ پھر جنون کے آداب کیا ہیں؟ یہاں بھی ہمیں قیاس سے کام لینا پڑتا ہے کہ جنون کے آداب غالباً یہ ہیں کہ انسان گریبان چاک کرے، سر نوچے، جنگل کو جائے لیکن یہ تو بھی دیوانے کرتے ہیں، اس میں میر کی کیا تخصیص؟ ممکن ہے مراد یہ ہو کہ میر نے جنون کے عالم میں شور غل نہ کیا، کسی کو پریشان نہیں کیا، وغیرہ۔ لیکن یہ تو مفاہمت (compromise) کی بد ترین منزل ہوئی۔ لہٰذا شعور کے ساتھ جنون کرنا اگر چہ قولِ محال کے اعتبار سے انتہائی خوب صورت فقرہ ہے، لیکن اس کے تمام ظاہری معنی، بل کہ پورے شعر کے ظاہری معنی جنون، اور دیوانگی کی کم قدری پر دلالت کرتے ہیں۔

اگر آج کل کے نئی تاریخیت (New Historicism) والوں کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو شعر کا تحت متن (sub-text) یہ ہے کہ شعور کے ساتھ جنون کرنا دراصل اہلِ دنیا کی مروجہ اقدار کا مکمل نقصان اندرونی (subversion) ہے، کیوں کہ اصل مقصد تو جنون کرنا ہے، تا کہ اہلِ دنیا اور اہلِ خرد کو زک پہنچے۔ لہٰذا اگر اُوپر اُوپر شعور اختیار کیا اور اندر اندر جنون (یعنی جنون کی کوئی علامت ظاہر نہ ہونے دی) تو گویا اصل مقصد میں کامیاب ہوے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ ''جنون کرنا'' بہ معنی ''مجنون ہو جانا'' لیا جائے۔ فارسی میں ''جنوں کردن'' اور ''جنوں زدن'' دونوں ہیں۔ (''بہار عجم'') ''جنوں کر گیا'' صریحاً ''جنون کردن'' کا ترجمہ معلوم ہوتا ہے۔ اب معنی یہ ہوئے کہ میر بڑا ہوشیار تھا، اُس نے دیکھا کہ دنیا ہوش مندی سے رہنے کی جگہ نہیں۔ لہٰذا جب اُسے موقع ملا تو وہ بڑی ذہانت اور شعور سے کام لیتے ہوئے دیوانہ ہو گیا۔ اس صورت میں سب لوگوں کے میر سے راضی ہونے کی وجہ یہ ہوئی کہ لوگوں نے میر کی ذہانت اور شعور کی داد دی کہ اُس نے خرد کی جگہ جنون اور عقل کی جگہ کشف کو اختیار کیا۔ عجیب و غریب شعر کہا ہے۔

(۳۷۴) (۱۸۷۳)

۱۰۳۰ ٹوٹتیں پھوٹتیں نہ کاش آنکھیں کرتے ان رخنوں ہی سے نظارہ

$\frac{۳۷۴}{۱}$ عمر کے آخری دن، جب انسان خود ترحمی اور شکست خوردگی پر مائل ہو جاتا ہے، بہ ظاہر ایسے مضامین اس کو راس آنے چاہیے جن میں موت کی افسردگی وغیرہ ہو، خاص کر جب شاعر میر جیسا ہو جن کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ تا حیات روتے ہی رہے۔ لیکن معاملہ حسب معمول یہاں برعکس ہے، کہ متکلم آخری عمر میں بھی چلبلا اور اُس کی طبیعت افسردگی سے خالی ہے۔ آنکھوں کے جانے کا غم اس لیے نہیں کہ آنکھ نہ ہو تو انسان پر بہت بڑی معذوری حاوی ہو جاتی ہے۔ غم اس لیے ہے کہ آنکھیں ہوتیں تو معشوق کا نظارہ کر سکتے۔ پھر آنکھوں کو ''رخنہ'' کہا ہے، یعنی ان کی بھی بڑی قدر و قیمت نہیں رکھی ہے۔ بس وہ رخنہ دیوار یا روزن در ہیں، کہ ان کے ذریعہ معشوق کو جھانک سکتے ہیں۔ مزید یہ کہ آنکھوں کے صرف پھوٹ جانے کا ذکر نہیں ہے، بل کہ ان کے ٹوٹ جانے کا بھی ذکر ہے۔ اس کے متعدد معنی ہیں۔ (۱) آنکھیں روتے روتے پھوٹیں اور طفلان بازار کے پتھر کی چوٹوں سے جو کچھ آنکھوں میں بچا تھا وہ ٹوٹ گیا۔ (۲) آنکھیں ٹوٹ پھوٹ گئیں۔ یعنی درازیٔ عمر اور کثرت استعمال کے باعث آنکھیں جاتی رہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''ان برتنوں کو تم کیا پوچھتے ہو، وہ تو کب کے ٹوٹ پھوٹ گئے۔'' یعنی یہ سب اتفاقیہ اور روز روز استعمال کے باعث ہوا۔ (۳) چشم شکستن'' فارسی کا محاورہ ہے، بہ معنی ''اندھا ہو جانا''۔ (اسٹائینگاس۔) لہٰذا آنکھیں ٹوٹیں، یعنی میں اندھا ہو گیا۔ پھر آنکھیں پھوٹیں، یعنی ان کو کچھ ایسی چوٹ پہنچی کہ حدقہ اور پتلی سب ضائع ہو گئے۔

یہ سب کہہ دیا اور آنسو ایک نہ بہایا، بل کہ خوش طبعی اور چنچل پن کا لہجہ برقرار رکھا۔ انداز میں بے تکلفی ایسی فطری اور آسانی سے ادا ہو جانے والی ہے کہ ایسے شعروں کے بعد آتش اور یگانہ کے اُس کلام کو پڑھیں جس میں یہ انداز برتا گیا ہے تو شتر غمزے اور مور کے ناچ کا فرق معلوم ہو جاتا ہے۔ ظفر اقبال کے ظریفانہ شعروں میں کہیں کہیں میر والی بات البتہ جھلک اُٹھتی ہے۔ مثلاً آنکھوں کی کمزوری کے مضمون پر ظفر اقبال کا شعر ہے:

عینک دیجے اگر بدلوا روز آئے نظر نیا ہی جلوہ

فرق صرف یہ ہے کہ ظفر اقبال کے یہاں (ایسے شعروں میں) خود پر طنز کا عنصر کم ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ظفر اقبال اپنے ہدف کو تلملاتے، اور زخم کھا کر بیچارگی سے جھلاتے دیکھ کر خوش ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں طنز اور ظرافت میں ابہام

نہیں ہے۔ صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ کون سے لوگ، یا کس طرح کے لوگ، ان کے ہدف ہیں۔ مثلاً مندرجہ بالا شعر میں اُن لوگوں پر طنز ہے جو زندگی میں رومان اور رنگینی کی تلاش میں رہتے ہیں، جن کا خیال خام یہ ہے کہ ہمارے چاروں طرف رومانی (اور غیر رومانی) کامیابی کے امکانات کی دنیا ہے۔ یا پھر اس شعر میں ان لوگوں پر طنز ہے جو سمجھتے ہیں کہ دیکھنا بہت آسان ہے۔ اس کے برخلاف میر کے شعر میں خود پر، عشق پر، عشق کے معاملات پر، ہر چیز پر طنز ہے۔ پھر، یہاں طنز کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہے۔ بے چارگی، بے چارگی پر غصہ اور رنج، ایک عجب ملنگ قسم کی بے پروائی، پوری زندگی پر تبصرہ (یہ زندگی متکلم کی بھی ہے اور اس کی طرح کے دوسرے بامت لوگوں کی بھی۔) بہ ظاہر یہ شعر بہت معمولی ہے، لیکن درحقیقت اس کی تھاہ نہیں ملتی۔ کیوں کہ ہم یہ فیصلہ کرنے سے قاصر رہتے ہیں کہ متکلم سنجیدہ ہے یا محض ظریفانہ بات کہہ رہا ہے اور اگر سنجیدہ ہے تو اس کا لہجہ کیا لیے؟ اس میں افسوس، بے پروائی، طنز، پھکڑ پن، شکست کھا کر بھی شکست نہ کھانے کا انداز، نقصان پر افسوس کے بجائے ایک اکڑ، یہ سب ہے اور بہ یک وقت ہے۔ اس طرح کے شعر میر کے یہاں خاصی تعداد میں ہیں، اور یہ نہ صرف میر کے مروجہ (stereotype) یعنی مقبول لیکن غیر حقیقی پیکر کا منہ چڑھاتے ہیں، بل کہ خود ان کی تطبیق یا نوح بندی کرنا تقریباً ناممکن ہے۔

دیوانِ اوّل

ردیف ی

(۳۷۵)

(۴۳۱)

ہمت اپنی ہی تھی یہ میرؔ کہ جوں مرغِ خیال
اک پر افشانی میں گذرے سر عالم سے بھی

۳۷۵/۱ اس مضمون پر، کہ مرنا ہمارے لیے آسان ہے، میرؔ نے کئی شعر کہے۔ مثلاً ملاحظہ ہو ۲۰/۱ اور ۶۰/۳۔ اسی طرح، یہ مضمون بھی میرؔ نے کئی بار باندھا ہے کہ ایک بار پر پھڑ پھڑا کر قید مقام سے نکل جائیں۔ چناں چہ دیوانِ اوّل ہی میں ہے

ہم قفس زاد قیدی ہیں ورنہ
تا چمن ایک پرُ فشانی ہے

لیکن پھر بھی، شعر زیرِ بحث میں کئی باتیں ایسی ہیں جو اُسے عمدہ شعروں میں بھی ممتاز کرتی ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ مرغ خیال کی طرح سر عالم سے گذر جانا (یعنی دنیا کے اُس پار نکل جانا، دنیا کو چھوڑ جانا) نہایت بدیع بات ہے، کیوں کہ خیال کی صفت ہی یہ ہے کہ وہ مقام کا پابند نہیں ہوتا، پھر، ''مرغ خیال'' کہہ کر ''پرُ افشانی'' کا جواز پیدا کر دیا۔ ''خیال'' کو مرغ سے تشبیہ دینا بھی نئی بات ہے۔ یہ اِس لیے اور بھی مناسب ہے کہ ''خیال'' کے لیے ''آسماں پیما''، ''آسماں سیر'' وغیرہ صفات لاتے ہیں۔

اب آگے دیکھیے خیال کو سر عالم سے گذر جانے والا کہا ہے۔ اس میں کنایاتی معنی یہ نکلے کہ خیال کے لیے ممکن ہے کہ دنیا کے اُس پار (یعنی عالمِ مرگ، عالمِ ارواح) کے حالات جان سکے۔ اس سے یہ کنایہ نکلا کہ دنیا کے بعد یا دنیا سے آگے ایک عالم (یا کئی عالم) کا وجود ہے۔ پھر یہ کہ خیال کی رفتار کا اندازہ اور بیان نہیں ہو سکتا، اس کے باوجود میرؔ نے ایسا استعارہ تلاش کر لیا۔ جس سے خیال کی رفتار کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ بس ایک بار پر پھڑ پھڑائے اور دنیا کے اُس پار پہنچے۔ یہ استعارہ اس لیے بھی خصوصی قوت اور محاکات کا حامل ہے کہ بہت سے پرندے اُڑنے سے پہلے بیٹھے ہی بیٹھے اک بار پر پھڑ پھڑاتے ہیں۔ لہٰذا ایک معنی یہ ہوئے کہ پر کا کھولنا ہی کافی ہے، اتنے ہی میں زمین آسمان طے ہو جاتے ہیں۔

''ہمت'' یہاں کثیر المعنی لفظ ہے۔ اگر اس کے معنی ''جراُت'' لیے جائیں تو اس میں دو کنائے ہیں۔ اول تو یہ کہ اس قدر طویل، اور تیز رفتاری سے کیے جانے والے سفر کی ہمت کی۔ دوسرا کنایہ اس بات کا ہے کہ موت سے خوف نہ کیا۔ لیکن لفظ ''ہمت'' کے صوفیانہ اصطلاحی معنی ہیں۔ ''دنیا اور دنیا والوں سے کوئی لگاؤ نہ رکھنا۔ دنیا سے کسی چیز کی توقع یا اُمید نہ رکھنا۔'' بالفاظ دیگر، دنیا کے علائق کو ترک کرنے کا نام ''ہمت'' ہے۔ عرفیؔ کا مشہور مطلع ہے:

اقبال کرم می گزد ارباب ہمم را   ہمت نہ کشد نیشتر لا و نعم را

(اہل ہمت کے لیے کسی کا احسان قبول کرنا اس قدر تکلیف دہ ہے جیسے کسی کو کوئی چیز کاٹتی ہو، ہمت ''ہاں یا ''نہیں'' کا نشتر کبھی نہیں کھاتی۔)

لہٰذا اگر ہمت کا تقاضا ترکِ تعلقات اور ترکِ توقعات ہے تو ''ہمت'' کا بہترین مظاہرہ یہی ہے کہ انسان سرِ عالم سے گذر جائے۔ اب مصرع اولیٰ میں ''ہی'' اور مصرع ثانی میں ''بھی'' کی معنویت اور واضح ہوتی ہے، کہ ہمت تو اور لوگ بھی کرتے ہیں، لیکن یہ اپنی ہی ہمت تھی کہ ہم نے دنیا ہی خالی کر دی۔ خوب شعر ہے۔

(۳۷۶) (۴۳۵)

اس کے ایفائے عہد تک نہ جیے   عمر نے ہم سے بے وفائی کی

۳۷۶/۱ اس شعر میں الم ناکی، اور کیفیت کا دریا موج زن ہے۔ لیکن اس میں کیفیت کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ سب سے پہلے تو مضمون کی ندرت دیکھیے، کہ عام طور پر معشوق کو وعدہ خلاف اور عاشق کو باوفا کہتے ہیں۔ یہاں بے وفائی کا الزام معشوق پر نہیں، بل کہ عمر پر ہے۔ اس میں استعاراتی پہلو بھی ہے، کہ محاورہ ہے ''فلاں کی عمر نے وفا نہ کی'' (یعنی وہ بہت جلد مر گیا، یا اپنا کام مکمل کیے بغیر مر گیا۔) اب صورت یہ پیدا ہوئی کہ معشوق تو باوفا (یا عہد کا پکا) تھا ہی، متکلم بھی اپنے اعتماد میں خالص تھا۔ اسے اپنی محبت اور معشوق کی استقامت پر اعتماد تھا۔ لیکن ایک تیسری ہستی۔ یعنی عمر نے سارا کھیل بگاڑ دیا۔ یہ بات تو ہمارے دھیان میں ہی نہ تھی کہ عشق کے معاملے میں اصل وفا اور بے وفائی تو عمر سے سرزد ہوتی ہے۔ عمر اگر وفا کرے تو معشوق کا وعدہ وفا ہو ہی جائے۔

اب یہاں سے معنی کے کئی پہلو نکلتے ہیں۔ (۱) معشوق نے کوئی وقت یا کوئی مدت نہ مقرر کی تھی، بس یہ کہا تھا کہ ہم وعدہ پورا کریں گے۔ متکلم نے تمام عمر انتظار کیا، لیکن وعدہ پورا ہونے کی نوبت نہ آئی۔ (۲) اگر عمر طویل تر ہوتی تو وعدہ کبھی نہ کبھی پورا ہو ہی جاتا۔ (۳) متکلم عمر طبیعی کو نہ پہنچا، عالم جوانی ہی میں مر گیا (عمر نے اُس سے وفا نہ کی۔) (۴) عمر طبیعی کو نہ پہنچنے کی وجہ یہ تھی کہ معشوق کے جور، یا ہجراں کے صعب و تعب، نے وقت سے پہلے ہی موت کا سامان کر دیا۔ (۵) معشوق کا وعدہ پورا ہونے کو عمر خضر چاہیے، اور وہ نصیب میں نہیں۔ (۶) معشوق کی مدتِ حیات عاشق کی مدتِ حیات سے زیادہ تھی، لیکن معشوق ہمیشہ جوان رہتا ہے، اور عاشق بہر حال نامراد ہے، چاہے وہ بوڑھا ہو کر مرے، چاہے وقت سے پہلے۔

ابھی تک ہم یہ فرض کر رہے ہیں کہ ''ایفائے عہد'' سے وصل کے وعدے کا ایفا مراد ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ شعر میں کوئی بات ایسی نہیں جس کی بنا پر ہم یقین سے کہہ سکیں کہ یہاں وعدۂ وصل ہی مراد ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل امکانات ذہن میں آتے ہیں۔ (۱) معشوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم تمھیں قتل کریں گے۔ (۲) معشوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم تم پر خاص طرح سے، اور خاص طرح کے ظلم کریں گے، یعنی تمھیں اوروں سے ممتاز کریں (یا رکھیں) گے۔

(۳) معشوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم تم پر ظلم کی انتہا کر دیں گے۔ (۴) معشوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم تمھیں وصل سے شاد کریں گے۔ (۵) معشوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم رقیبوں سے قطع تعلق کر لیں گے، وغیرہ۔ یعنی عہد کی نوعیت کو مبہم رکھ کر چند در چند معنی پیدا کیے ہیں۔

دیوانِ دوم میں عمر کی بے وفائی کا مضمون ہے:

جفا اس کی نہ پہنچی انتہا کو دریغا عمر نے کی بے وفائی

اس شعر میں کیفیت بہت کم ہے، اور عمر کی بے وفائی نے جس چیز سے محروم رکھا (انتہاے جفا) اس کی وضاحت کے باعث تہ داری بھی کم ہو گئی ہے۔ شعر زیرِ بحث میں جو امکانات ہیں۔ ان میں ایک یہ بھی ہے کہ معشوق نے ہمارے ساتھ ظلم یا قتل میں کوئی امتیاز نہ برتا۔ بہ ظاہر یہ بات دُور از کار معلوم ہوتی ہے۔ لیکن میر نے اس مضمون کو کئی بار باندھا ہے:

سان مارا اور کشتوں میں مرے کشتے کو بھی اس کشندے لڑکے نے بے امتیازی خوب کی (دیوانِ دوم)

یہ کیا کہ دشمنوں میں مجھے سانتے لگے کرتے کسو کو ذبح بھی تو امتیاز ہے (دیوانِ ششم)

شعر زیرِ بحث جس غزل سے لیا گیا ہے، اس میں ایک اور شعر اس طرح کا ہے جس میں معشوق کو ملزم ٹھہرانے سے گریز کیا گیا ہے، اور الزام ایسی ہستی پر رکھا ہے جس کو عام طور پر ملزم نہیں ٹھہراتے۔ یعنی یہ شعر بھی اسی قسم کی مضمون آفرینی کی مثال ہے جیسی ہم نے شعر زیرِ بحث میں دیکھی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس شعر میں بھی معنی کے وہ پہلو نہیں ہیں جن کی بنا پر زیرِ بحث شعر کو چار چاند لگ گئے ہیں:

دل میں اس شوخ کے نہ کی تاثیر آہ نے آہ نارسائی کی

آہ کا نارسائی کرنا، یعنی آہ کا (active agent) یا فاعل (subject) ہونا البتہ بہت خوب ہے۔ عام طور پر کہتے ہیں کہ آہ نارسا ہی۔ میر نے اس کے برعکس آہ کو صرف نارسا نہیں کہا ہے، بل کہ اسے نارسائی میں عملاً مصروف دکھایا ہے۔

دیوانِ ششم کے دو شعروں میں عمر کی بے وفائی کا یہی مضمون بڑے دل چسپ پہلو سے باندھا ہے:

وہ اب ہوا ہے تنہا کہ جور و جفا کرے افسوس ہے جو عمر نہ میری وفا کرے

دیر جوانی کچھ رہتی تو اس کی جفا کا اُٹھتا مزہ عمر نے میرے گذر جانے میں ہائے دریغ شتابی کی

(۳۷۷)

(۴۳۸)

دن رات مری چھاتی جلتی ہے محبت میں کیا اور نہ تھی جاگہ یہ آگ جو یاں دابی

۳۷۷/۱ اس شعر میں بھی کیفیت کا دور دورہ ہے۔ شور انگیزی بھی ہے۔ لیکن ممکن ہے کہ کیفیت کا ایک حصہ اس بات کا مرہونِ منت ہو کہ شعر میں بعض الفاظ قدیم طرز کے ہیں۔ (چھاتی، جاگہ، یاں، دابی) جن کے باعث ہمارے اور شعر کے درمیان رومانی فاصلہ پیدا ہو گیا ہے۔ ٹیری ایگلٹن (Tery Eagleton) نے رومن یاکبسن (Roman Jacobson) کے "نظریہ انحراف" پر یہی اعتراض کیا ہے کہ اگر شاعری کی زبان عام روز مرہ زبان سے انحراف (distortion) اور

(Organised Violence) یعنی توڑ پھوڑ اور منظم تشدد کرتی ہے، تو عام روزمرہ زبان کا معیار کیا ہے؟ اسکلٹن کا کہنا ہے کہ انجیل کے (Authorized Version)(۱۶۱۱) میں ہمارے لیے جو دل کشی ہے وہ اس لیے بھی ہے کہ اس کی زبان کی قدامت ہمیں بہت بھلی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن کیا یہی قدیم زبان سولھویں صدی کے آخر میں "عام روزمرہ زبان" نہ تھی؟ اس سوال کے کئی جواب ممکن ہیں۔ مثلاً (۱) پرانی زبان کی دل کشی ہمارے لیے بچے کی توتلی زبان کی دل کشی ہے۔ اسے ادبی حُسن پر محمول نہ کیا جائے۔ (۲) پرانی زبان اگر سمجھ میں نہ آئے تو دل کش نہیں۔ لہٰذا اصل معاملہ معنی کی خوب صورتی کا ہے، الفاظ کی قدامت کا نہیں۔ (۳) الفاظ کی قدامت بعض اوقات دل کشی کے بجائے بے لطفی بھی پیدا کرتی ہے (جیسا کہ ہم آج کل "آئے ہے، جائے ہے" جیسی ردیفوں میں دیکھتے ہیں جن کے ذریعہ مشاعرے کے شعرا "طرز میر" پیدا کرنے کی بچکانہ کوشش کرتے ہیں۔ لہٰذا الفاظ کی صرف قدامت نہیں، بل کہ ان کا مناسب ماحول بنیادی اور اہم ترین بات ہے۔)

لیکن ان جوابات کے باوجود ہمیں اس بات پر متنبہ رہنا چاہیے کہ ہم کسی شعر کو محض اس بنا پر خوب صورت نہ قرار دے دیں کہ اُس کی زبان کا پراناپن ہمیں بھلا معلوم ہوتا ہے۔ شعر زیر بحث میں کئی باتیں ایسی ہیں جو غور کرنے پر کھلتی ہیں۔ معنی کا ایک پہلو تو یہ ہے کہ متکلم کا دل محبت کا گنجینہ ہے، اور اس کا سینہ دن رات سوز محبت سے جلتا ہے، یعنی متکلم کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ گویا اُس کے علاوہ اور کسی دل میں محبت ہے ہی نہیں۔ یا پھر اور دلوں میں جو محبت ہے وہ اصلی نہیں، بل کہ محبت کا محض ہلکا سا پرتو ہے۔ یا پھر متکلم کو اس بات کا دعوا ہے کہ ساری دنیا کی محبت میرے ہی سینے میں ہے (یعنی باقی دنیا والوں کو محبت اسی خزانے سے ملی ہے۔) معنی کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ محبت سے عرفان خداوندی مراد ہے۔ قرآن میں ہے کہ اللہ نے اپنے علم کا بوجھ زمین و آسمان کو دینا چاہا، لیکن اُنھوں نے انکار کیا۔ انسان نے اپنی لاعلمی اور کم عقلی کے باعث اس بوجھ کو قبول کرلیا۔ ان معنی کی روشنی میں مصرع اولیٰ کا استفہام بہت دل چسپ ہو جاتا ہے، کہ خود ہی اس آگ کو قبول کیا۔ اور اب خود ہی شکوہ کر رہے ہیں کہ اسے اور کہیں کیوں نہ دابا؟

اگر سوال اُٹھے کہ عرفان خداوندی کو آگ کہنے کا کیا جواز ہے؟ تو جواب یہ ہے کہ عرفان حاصل ہی اُس وقت ہوتا ہے، جب اللہ کی محبت کا سوز دل میں ہو۔ راسخ عظیم آبادی نے اسے براہِ راست آگ کہا بھی ہے، اور ممکن ہے کہ بنیادی مضمون اُنھوں نے میر ہی سے حاصل کیا ہو۔ راسخ عظیم آبادی:

حیراں ہوں کہ دابی دل پروانہ میں وہ آگ جس آگ سے پر خوف دل روح الامیں ہو

اب میر کے شعر کی طرف مراجعت کیجیے۔ مصرع ثانی میں انشائیہ انداز نے شکایت کا لطف تو پیدا کیا ہی ہے۔ اس میں نکتہ یہ بھی ہے کہ کائنات کی وسعت محبت کی آگ کے لیے تنگ تھی۔ یا پھر خدا تعالیٰ پر طنز ہے، کہ انھیں ایسی کون سی جگہ کی تنگی تھی کہ نگاہ انتخاب میرے سینے پر پڑی۔

"آگ دابنا" کے دو معنی ہیں، ایک تو یہ کہ آگ کو راکھ وغیرہ سے اس طرح ڈھک دینا کہ انگارے تو باقی رہیں، لیکن شعلے فرو ہو جائیں۔ حاتم نے اسی مفہوم میں یہ محاورہ باندھا ہے، اور اغلب ہے کہ میر کے مضمون پر شاہ حاتم کے شعر پر

"جوں برق" کا فقرہ معنی آفرینی کا اچھا نمونہ ہے، کیوں کہ یہاں "برق" دونوں طرف ہے، یعنی "لہر" بھی برق مثال ہے، اور قطع راہ بھی برق کی سی تیزی رکھتی ہے۔

۹ اب متکلم کا یہ بیان، کہ تیری راہ میں میرا پاے طلب تو سوتا ہی رہا ہے۔ دو تین معنی کا حامل ہو جاتا ہے۔ (۱) متکلم کا تعلق قوی نہیں ہے۔ (۲) متکلم کا تعلق تو قوی ہے، لیکن ابھی تائید غیبی اُسے حاصل نہیں ہوئی ہے۔ اس بنا پر وہ ابھی مطلوب کی طرف سرگرم سفر نہیں ہوا ہے۔ لیکن چوں کہ اس پر قبض و تعطل کا عالم ہے، اس لیے وہ گمان کرتا ہے کہ اُس کی سعی خام ہے۔ اس کیفیت کو وہ پاے طلب کی خفتگی سے تعبیر کرتا ہے۔ (۳) متکلم کو سرے سے کوئی تعلق ہی نہیں ہے، وہ اپنی زندگی لہو و لعب میں، یا بے حسی میں گذار رہا ہے، اور اس کا الزام اپنے پاے طلب پر دھر رہا ہے، کہ وہ شروع ہی سے سویا ہوا ہے، لیکن اس صورت میں پاے طلب پر الزام دھرنے کی کوئی خاص ضرورت نہیں۔ لہٰذا ایسا معلوم ہوتا ہے کہ متکلم کو تعلق کی تلاش ضرور ہے، لیکن وہ پاے طلب کی نارسائی سے مجبور ہے۔ اور پاے طلب کی نارسائی کا سبب کچھ اور نہیں۔ انسانی کم زوری ہے، یعنی مطلوب اتنی دُور ہے کہ اُس کی تلاش کرنا نہ کرنا برابر معلوم ہوتا ہے۔

یہاں اس بات پر توجہ لازمی ہے کہ شعر کا مخاطب مطلوب ہی ہے، یعنی مطلوب کو خطاب کر کے اس سے ہی استمداد کیا ہے۔ مَیں تجھے کیوں کر ڈھونڈوں؟ یہ کسی مکمل طور پر بے حس دل کی آواز نہیں۔ بل کہ ایسے دل کی آواز ہے جو مطلوب ہی کو ماوا و ملجا مانتا ہے اور اس سے ہی مدد طلب کرتا ہے۔ اس طرح اس شعر میں تشکیک، تلاش میں تھک ہار کر بدحال ہو جانے کی کیفیت، مطلوب کی طرف سے کشادِ راہ نہ ہونے اور طالب کا اپنے اُوپر ہی شک کرنے کا رجحان، اور تمام نارسائیوں اور مایوسیوں کے باوجود مطلوب کے ساتھ ایک احساسِ یگانگت، غرض اتنی طرح کے، اور اتنے متضاد معنی حل ہو گئے ہیں کہ معنی آفرینی کی معراج حاصل ہو گئی ہے۔

قاسم کاہی نے بخت خوابیدہ کا مضمون انتہائی قوت کے ساتھ اور بڑے نادر پیکر پر مبنی کر کے لکھا ہے:

سعی بے ہودہ ست در بیداری بخت زبوں ایں رہ خوابیدہ را آواز پا افسانہ ایست

(بخت زبوں کو بیدار کرنے کی سعی فضول ہے۔ یہ وہ راہ خوابیدہ ہے جس کے لیے پاؤں کی آہٹ (خواب آور) افسانے کا کام کرتی ہے۔)

واضح رہے کہ "راہ خوابیدہ" ایسے راستے کو کہتے ہیں جسے ہمارے یہاں "بند گلی" کہا جاتا ہے، یعنی ایسا راستہ جو کہیں جاتا نہ ہو۔ اس معنی کا قاسم کاہی نے خوب فائدہ اُٹھایا ہے، لیکن اُس کے یہاں پیچ در پیچ معنی اور اس کے وہ تضادات نہیں ہیں جن کی بنا پر میر کا شعر غیر معمولی ٹھہرتا ہے۔ قاسم کاہی کے یہاں جو کچھ ہے، سطح پر ہے۔ میر کا معاملہ یہ ہے کہ شعر اس قدر آہستگی اور بہ ظاہر روا روی میں کہہ دیا ہے کہ اگر قاری بہت چوکس نہ ہو تو اس شعر پر اس کی نگاہ ہی نہ رکے۔

اب رعایتیں بھی دیکھ لیجیے۔ "سوتے ہی گذری" بہت خوب روز مرہ ہے، لیکن اس کا ایک لطف "گذری"، "راہ" اور "پا" کی مراعات النظیر میں بھی ہے۔ "گذری" بہ معنی "بازار" بھی ہے، جہاں لوگ چیزیں "ڈھونڈتے" ہیں۔ اس طرح ان دو لفظوں میں ضلع کا ربط ہے۔

(۳۷۹)

(۳۵۱)

۱۰۳۵ کچھ موج ہوا پیچاں اے میر نظر آئی | شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی
دلی کے نہ تھے کوچے اوراق مصور تھے | جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی
مغرور بہت تھے ہم آنسو کی سرایت پر | سو صبح کے ہونے کو تاثیر نظر آئی
اس کی تو دل آزاری بے ہیچ ہی تھی یارو | کچھ تم کو ہماری بھی تقصیر نظر آئی

بے ہیچ = بے ضرورت، بے وجہ

۳۷۹/۱ دیوانگی کے مضمون پر میر نے اپنے کئی شعروں میں یہ اشارہ رکھا ہے کہ متکلم قید میں ہے اور اسے خارجی دنیا کی خبر براہ راست نہیں ملتی۔ (مثلاً ۱۶۶/۲ اور ۲۹۸/۱ ۔) شاہ نصیر نے "بسنت" کی ردیف میں قافیہ بدل بدل کر کئی عمدہ غزلیں کہی ہیں۔ یہ بات بعید از قیاس تھی کہ وہ میر کے زیر بحث مطلع کا جواب نہ کہتے۔ یہ مطلع ہے ہی اتنا دلچسپ کہ شاعر کو جواب لکھنے ہی بنے۔ چناں چہ شاہ نصیر کہتے ہیں :

موج صبا بھی صورت زنجیر ہے نصیر | کیا موسم بہار کی لائی خبر بسنت

شاہ نصیر کا شعر غیر معمولی ہے، لیکن میر کا مطلع پھر بھی اس سے بلند مرتبہ ہے۔ کچھ تو لفظ "کچھ" کا کمال ہے، کہ اس طرح کے چھوٹے چھوٹے لفظوں میں نئی جان اور نئی قوت ڈالنے کا فن میر سے بہتر کسی کو نہ آیا۔ ایسے موقعوں پر رلکے یاد آتا ہے۔ جس کا قول تھا کہ شاعری میں the اور a جیسے ننھے منھے الفاظ بھی نئی قیمت حاصل کر لیتے ہیں۔ یہاں میر کے شعر میں "کچھ" کئی معنویتیں رکھتا ہے۔ (۱) موج ہوا کچھ پیچاں ہے (تھوڑی سی پیچاں ہے۔) (۲) ایسا لگتا ہے کہ موج ہوا پیچاں ہے۔ (۳) اے میر کیا تم کو موج ہوا کچھ پیچاں نظر آئی؟ (ملحوظ رہے کہ اگر لفظ "کچھ" کو حذف کریں تو استفہام قائم نہیں۔

دوسرے مصرعے میں لفظ "شاید" کے باعث وہ صورت حال نظر آتی ہے جو ۲۹۸/۱ اور شاہ نصیر کے شعر میں ہے، کہ متکلم و . . . کی دنیا کی خبر براہ راست نہیں ملتی، بل کہ وہ خارجی آثار و علائم کے ذریعہ ہی تبدیلیوں کو محسوس یا معلوم کر سکتا ہے۔ لیکن بات صرف اتنی ہی نہیں ہے۔ زیر بحث شعر میں بعض نادر پہلو ہیں اور ان میں سے بعض سے شاہ نصیر نے بھی استفادہ کیا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ "ہوا" کی موج تو مسلمات شعر میں ہے، اور "موج" کے اعتبار سے ہم یہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ وہ کبھی پیچاں ہوگی، کبھی سیدھی، یا کم پیچاں ہوگی۔ لیکن ہمیں نہ ہوا کی موج نظر آتی ہے اور نہ اس کی پیچانی۔ لہٰذا اگر متکلم یہ کہہ رہا ہے کہ مجھے موج ہوا پیچاں نظر آتی ہے تو یا (۱) وہ جھوٹ بول رہا ہے (۲) یا اُس کا دماغ مختل ہے، اور اس اختلال دماغ کے باعث وہ سمجھ رہا ہے کہ مجھے موج ہوا اور اُس کی پیچانی نظر آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ پہلی بات کا محل نہیں۔ لہٰذا دوسری ہی بات صحیح ہے کہ متکلم کو جنون ہو چکا ہے، اور وہ فرضی یا غیر مرئی چیزوں کو حقیقی اور مرئی سمجھتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ مصرع اولیٰ میں تخاطب یا تو خود سے ہو سکتا ہے (یعنی متکلم خود کو مخاطب کر کے کہتا ہے کہ "اے میر، کچھ موج ہوا......") یا پھر یہ کہ متکلم اور میر دو الگ الگ شخص ہیں۔ اب صورت حال یہ بنتی ہے کہ کسی قید خانے میں، یا کسی کوٹھری میں، دو شخص بند ہیں۔

ایک تو میر ہے، جسے کسی چیز کی سدھ بدھ نہیں، یا اسے ایسے کسی کونے میں قید کر کے ڈال دیا گیا ہے۔ جہاں سے وہ باہر کی دنیا کا حال نہیں دیکھ سکتا۔ دوسرا شخص بھی دیوانہ ہے، لیکن وہ باہر کا حال معلوم کر سکتا ہے۔ جنون کے غلبے میں اُسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ موج ہوا کو پیچاں دیکھ رہا ہے۔ وہ پکار کر، یا خوش ہو کر، یا خوف زدہ ہو کر، میر سے کہتا ہے کہ شاید کہ بہار آئی......

اب یہاں کے دو تین پہلو اور نکلتے ہیں۔ (۱) بہار میں جنون بڑھ جاتا ہے، یا عود کر آتا ہے۔ لیکن بہار میں پھول بھی کھلتے ہیں، گلشن سرسبز بھی ہوتا ہے۔ متکلم کے لیے بہار کے معنی صرف یہ ہیں کہ اسے اضافۂ جنوں کے باعث زنجیر پہنائی جائے گی۔ یعنی بہار اور زنجیر اس کے لیے ہم معنی ہیں۔ بہار اور جنون کا یہ نشانیاتی اتحاد (semiotic identity) درد انگیز بھی ہے، خوف انگیز بھی، اور کسی سطح پر، کہیں دُور جا کر، مسرت کا اہتزاز بھی پیدا کرتا ہے۔ خود متکلم کے لہجے میں خوف، اشتیاق، جنون کی شدت کے باعث جذباتی ہیجان، سب موجود ہیں۔ (۲) متکلم کا تشخص مبہم ہونے کے باعث یہ امکان بھی ہے کہ مصرع اولیٰ کسی ایک شخص نے کہا ہو، اور مصرع ثانی، میر نے (جس کو مصرع اولیٰ میں مخاطب کیا گیا ہے) جواب میں بولا ہو۔ اس صورت میں مصرع ثانی میں اشتیاق کا لہجہ غالب قرار دیا جائے گا۔

سودا نے اس زمین میں گیارہ شعر کی غزل کہی ہے اور "زنجیر" کا قافیہ تین بار استعمال کیا ہے۔ لیکن تینوں شعر معنی آفرینی سے عاری ہیں:

سودا کی مرے جس کو تدبیر نظر آئی — شمشیر کے جوہر کی زنجیر نظر آئی
ہے گردش چشم اس کی حلقہ در محشر کا — موج خط پیشانی زنجیر نظر آئی
اس زلف کو جب دیکھا میں ہاتھ میں سودا کے — بھرے ہوے ہاتھی کی زنجیر نظر آئی

سودا نے اپنے مطلع اور دوسرے شعر میں مضمون آفرینی کی خفیف سی کوشش کی، لیکن مقطع میں وہ بھی ترک کر دی۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ قافیہ اگر پیش پا افتادہ ہو تو مضمون نکالنا کس قدر مشکل ہوتا ہے اور سودا کے مقابلے میں میر زیادہ طباع اور چالاک شاعر ہیں۔ خیر، مطلع میں تو میر کو اپنے تخلص کا فائدہ تھا، اب دیوان دوم کا حسب ذیل شعر دیکھیں جس میں زیر بحث شعر سے مشابہ مضمون اور "زنجیر" کا قافیہ ہے۔ لیکن بات بالکل نرالی اور معنی سے مملو پیدا کی ہے:

دل بند ہے ہمارا موج ہوائے گل سے — اب کے جنوں میں ہم نے زنجیر کیا نکالی

اس شعر پر بحث کے لیے ملاحظہ ہو $\frac{۴۴۴}{۱}$۔

مصحفی نے "زنجیر نظر آئی" زمین کو ترک کیا ہے، ہاں "زنجیر کیا نکالی" میں اُنھوں نے زور آزمائی کی ہے۔ مضمون تو اُنھوں نے نیا نکالا، لیکن بے لطف اور بے فائدہ:

مل دے کے لیف خرما مجنوں کے پاؤں باندھے — سستی نے طالعوں کی زنجیر کیا نکالی

لیف خرما = کھجور کی چھال (لیف بروزن کیف)

میر نے زیر بحث غزل کی بحر (مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن ×۲ ہزج مثمن اخرب) میں بہ کثرت شعر کہے ہیں۔ اقبال کے سوا کسی نے اسے میر کی سی روانی سے نہیں استعمال کیا، اور اس غزل میں تو خوش آہنگی اور روانی منتہائے

کمال کی ہے۔ سودا کے ہم طرح اشعار سے مقابلہ اور دونوں کو بہ آواز بلند پڑھنا اس بات کو ثابت کرنے کے لیے کافی ہے۔
۳۷۹/۲ متقدمین میں میر اور متاخرین میں داغ نے دلی کے ماتم میں کئی شعر اپنی غزلوں میں داخل کیے ہیں۔ میر کے شعر تو بجا طور پر مشہور ہیں۔ داغ کے شعر اگرچہ میر سے بہت کم تر ہیں، لیکن ان کا بھی غم و رنج ان میں صاف جھلکتا ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں:

بہار خلد سے آباد تھا جہان آباد ہر ایک کوچے میں تھے گلشن ارم سو سو (گلزار داغ)
داغ دلی تھی کسی وقت میں یا جنت تھی سیکڑوں گھر تھے وہاں رشک ارم ایک نہ دو
رشک شمشاد تھا ہر خوش قد و ہر خوش رفتار سرو آزاد تھا ہر ایک جوان دہلی (آفتاب داغ)

میر کے زیر بحث شعر میں سب سے زیادہ توجہ انگیز بات یہ ہے کہ دلی کے کوچوں کا استعارہ اوراق مصور سے کیا گیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں بہ ظاہر تکرار ہے۔ کہ مصرع اولیٰ میں کہہ ہی دیا ہے کہ دلی کے نہ تھے کوچے اوراق مصور تھے۔ لیکن درحقیقت یہ تکرار نہیں، بل کہ مصرع اولیٰ کے دعوے کی دلیل ہے۔ ان گلی کوچوں میں جس کو بھی دیکھا وہ تصویر کی طرح خوب صورت نظر آیا۔ یا تصویر کی طرح ساکت اور متحیر نظر آیا۔ دوسرے معنی کی رو سے دلی کے گلی کوچوں میں رہنے والے دلی کے حسن پر اس قدر رفتہ اور فریفتہ ہیں کہ وہ صورت تصویر حیرت میں ہیں۔

''تصویر'' کے معنی (Painting) یا (Portrait) ہی نہیں، بل کہ اسے مورت (statue) کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ اس طرح دلی کی گلیوں میں دکھائی دینے والی شکلوں کو ''تصویر'' کہنا اور بھی مناسب ہے۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ اُس نے اپنا لفظ استعمال کیا جو بہ یک وقت کتاب کے ورق پر بنی ہوئی دو سمتی (two dimensional) صورت اور پتھر یا لکڑی وغیرہ کی بنی ہوئی سہ سمتی (three dimensional) صورت کے معنی دے رہا ہے۔ مثلاً میر ہی کی یہ رباعی ''تصویر'' کے استعارے سے خالی ہونے کے باعث دلی اور دلی والوں کے حُسن کا مضمون اس کامیابی سے ادا نہ کر سکی جو ہم شعر زیر بحث میں دیکھتے ہیں:

ہر روز نیا ایک تماشا دیکھا ہر کوچے میں سو جوان رعنا دیکھا
دلی تھی طلسمات کہ ہر جا گہ میر ان آنکھوں سے ہم نے آہ کیا کیا دیکھا

میر نے تصویر کا مضمون ایک اور شعر میں عجب پُر اسرار انداز میں برتا ہے:

آگے بھی تجھ سے تھا یاں تصویر کا سا عالم بے دردی فلک نے وے نقش سب مٹائے (دیوان اول)

اس شعر میں بھی ''تصویر کا سا عالم'' متکلم کے لیے بھی ہے کہ وہ تصویر کی طرح متحیر تھا، اور اس ماحول و مقام کے لیے بھی، جہاں متکلم اس وقت موجود ہے۔ لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ تصویر کا سا عالم اس بنا پر نہیں ہے کہ ہر طرف خوب صورت لوگ ہیں۔ بل کہ کسی معشوق کا کہیں پر ہونا ہی اس بات کے لیے کافی ہے کہ وہاں تصویر کا سا حُسن پیدا ہو جائے۔ غیر معمولی شعر کہا ہے، لیکن ''بے دردی فلک'' کی وضاحت نے اس کا حُسن ایک حد تک مجروح بھی کر دیا ہے۔ اس کے بر خلاف زیر بحث شعر میں صرف ماضی مطلق ہے کہ ''تھے'' اور ''نظر آئی'' ۔ لہٰذا یہ کنایہ تو ہے کہ دلی اب ویسی نہیں جیسی پہلے

تھی، لیکن یہ بات واضح نہیں کہ اس کا حال کب سے بدلا اور بگڑا اور کیوں؟ اس ابہام نے شعر میں تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ کسی کو قصوروار نہ ٹھہرانے اور ملزم نہ گردانئے سے امکانات تو وسیع ہوے ہی ہیں کہ یہ تبدیلی اور بگاڑ امتداد زمانہ، کسی آفت ناگہانی، آسمان کی دشمنی وغیرہ کسی وجہ سے ہو سکتی ہے۔ لیکن اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ دلی کی تبدیل حال ایک ناگریز تاریخی حادثہ معلوم ہوتی ہے۔ داغ کے منقولہ بالا شعروں میں تاریخ کی قوت کا احساس نہیں ہے۔ صرف ایک مقامی حادثے کا احساس ہے۔ میر کے شعر میں دلی پہلا لفظ ہے۔ اس سے گمان گذرتا ہے کہ کچھ لوگ مختلف شہروں کا تذکرہ کر رہے ہیں۔ کوئی کہتا ہے لاہور ایسا تھا، کوئی کہتا ہے بدایوں ایسا تھا۔ متکلم، جو کوئی دلی والا ہے، یا جس نے دلی کبھی دیکھی تھی، کہتا ہے: دلی کے نہ تھے کوچے...... اس طرح دلی کی شخصیت کسی بے زمان فریم میں جڑی ہوئی معلوم ہونے لگتی ہے۔ مصحفی نے بھی اس طرح کا انداز اختیار کیا ہے:

خاک دہلی کی ذرا سیر تو کر یہ عجب آب و ہوا رکھتی ہے

یہاں یہ لطف بھی ہے کہ مصرع ثانی میں جان بوجھ کر معمولی بات کہی، گویا دلی کی شان بیان کرنے کے لیے الفاظ نہیں مل رہے ہیں۔ "خاک دہلی" میں یہ کنایہ بھی ہے کہ دلی اب مٹ کر خاک ہو چکی ہے، اور اس کی آب و ہوا میں عجب حسرت و حرماں ہے۔ میر کے شعر میں المیہ ہے اور شورانگیزی ہے، مصحفی کے یہاں سبک بیانی خوب ہے۔ میر سوز نے میر کا پیکر اختیار کیا ہے۔ یا ممکن ہے میر نے میر سوز سے لیا ہو۔ لیکن سوز کے یہاں بندش سست ہے اور پیکر میں شدت نہیں:

حضرت دہلی کی کس منھ سے کروں تعریف میں ایک ایک اس اجڑے گھر میں عالم تصویر ہے

۳۷۹/۳ پورے شعر میں خود پر طنز اور دوسرے مصرعے میں ابہام بہت خوب ہے۔ اپنے اوپر طنز میں ایک بے چارگی بھی ہے، کہ عاشق اپنے حسابوں میں تو بڑے بڑے سامان کرتا ہے۔ لیکن معشوق، یا کارکنان قضا و قدر کے آگے اس کی ایک نہیں چلتی اور اس کی ساری ترکیبیں بے اثر رہتی ہے۔

"سرایت" کا لفظ اس شعر میں غیر معمولی حسن و قوت کا حامل ہے۔ اس کے دو معنی ہیں (۱) رات کو سفر کرنا، اور (۲) کسی چیز کا کسی چیز میں نفوذ کر جانا (جیسے دوا کا سرایت کرنا، درد کا سرایت کرنا، وغیرہ) پہلے معنی بہ ظاہر برمحل نہیں ہیں، لیکن جادو تو یہی ہے کہ پہلے معنی بھی برمحل ہیں۔ یعنی یہ امید تھی کہ رات کو جو آنسو بہاے ہیں وہ دور تک سفر کریں گے، ندی یا نالے کی طرح بہتے ہوے دور تک نکل جائیں گے (شاید معشوق تک پہنچ جائیں۔) لیکن صبح ہوئی تو ان کی تاثیر نظر آئی۔ دوسرے معنی تو برمحل ہیں ہی، کہ ہمیں امید تھی کہ آنسو معشوق کے دل پر اثر کریں گے، گویا اس کے دل میں سرایت کر جائیں گے۔ یا اگر معشوق نہیں تو ہمسایوں اور پاس پڑوس کے سننے والوں کے دل میں اپنی جگہ بنائیں گے۔ لیکن جب صبح ہوئی تو ان کی تاثیر دکھائی دی۔

اس بات کا بھی امکان ہے کہ آنسوؤں پر اور ان کی سرایت پر غرور اس لیے تھا کہ یقین تھا ان کی کثرت سے زمین نرم و نم ہو جاے گی اور اس میں پھول کھل سکیں گے، یعنی گلشن عشق میں بہار آ جاے گی۔ آنسووں پر غرور

کرنے یا ان کے ذریعہ کارہائے بزرگ انجام پانے کی توقع غالباً اس لیے تھی کہ متکلم ابھی ناتجربہ کار ہے۔ اسے عشق کے معاملات اور عاشق کی بے چارگیوں کا پتہ نہیں، وہ سمجھتا ہے کہ عشق میں بھی وہی سب باتیں کارگر ہوتی ہیں جو عام دنیا میں ہوتی ہیں۔ یعنی آہ و زاری کا اثر ہوتا ہے، وفا کا بدلہ وفا ہے، وغیرہ۔ اب جو حقیقت سے معاملہ پڑا تو اپنی اوقات معلوم ہوئی۔

دوسرے مصرعے میں تاثیر کی نوعیت واضح نہ کرکے امکانات کی ایک دنیا رکھ دی ہے۔ یہ بات تو ظاہر ہی ہے کہ آنسوؤں نے معشوق پر اثر نہ کیا۔ (یعنی تاثیر نظر آئی طنزیہ انکاری ہے = کچھ تاثیر نہ دکھائی دی۔) لیکن اس بات کا امکان بھی ہے کہ کچھ نہ کچھ تاثیر ضرور دکھائی دی۔ چاہے وہ مطلوبہ تاثیر نہ رہی ہو۔ مثلاً حسب ذیل امکانات پر غور کریں۔ صبح کو دیکھا کہ (۱) جل تھل بھر گئے ہیں۔ (۲) ہمارا گھر ہی منہدم ہو چلا ہے۔ (۳) بستی ویران ہو گئی ہے (: دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہو گئیں۔) (۴) سارے آنسو زمین میں جذب ہو گئے اور زمین ویسی ہی سوکھی کی سوکھی ہے۔ (۵) معشوق اور بھی ناراض ہو گیا، یا اور بھی تغافل کیش ہو گیا۔

''صبح'' اور ''نظر آئی'' میں ایک ربط تو یہی ہے کہ رات کو اندھیرے میں روتے رہے، کچھ نظر نہ آیا۔ جب صبح ہوئی تو ''تاثیر نظر آئی''۔ دوسرا ربط یہ ہے کہ رات بھر آنسوؤں کے کرشمہ ہائے دگر دیکھتے رہے (سیلاب، طوفان، دوری۔) صبح کو تاثیر نظر آئی (یعنی معلوم ہوا کہ کچھ اثر نہ ہوا۔) تیسرا ربط یہ ہے کہ رات کو غرور نے آنکھیں بند کر رکھی تھیں، جب صبح ہوئی تو آنسوؤں کی تاثیر دیکھی اور غرور ٹوٹا۔

بہ ظاہر تو شعر میں کوئی گہرائی، کوئی پہلو نہیں ہے، لیکن درحقیقت معنی آفرینی اور کیفیت دونوں کا کمال ہے۔ مقابلے کے طور پر داغ کا یہ شعر دیکھیے جس میں محاورے کا لطف تو ہے لیکن معنی کا کوئی لطف نہیں:

ہوئے مغرور وہ جب آہ میری بے اثر دیکھی
کسی کا اس طرح یارب نہ دنیا میں بھرم نکلے

میر کا مضمون ذرا بدل کر، لیکن بڑے بے ساختہ انداز میں، آنند رام مخلص کے یہاں یوں نظم ہوا ہے:

ما نہ دیدیم بہ چشم خود آہ
گریہ گویند اثر داشتہ است

(آہ کہ ہم نے اپنی آنکھ سے نہ دیکھا۔ کہتے ہیں گریہ میں اثر ہوتا ہے۔)

اغلب ہے کہ میر نے آنند رام مخلص کا شعر دیکھا ہو، کیوں کہ وہ میر کے زمانے کے مشہور شاعر، ذی حیثیت شخص اور خان آرزو کے محسن اور شاگرد تھے۔ میر نے آنند رام مخلص سے اور جگہ بھی استفادہ کیا ہے، ملاحظہ ہو ۳۳۲/۴۔

۳۷۹/۴ ''بے پیچ'' دل چسپ لفظ ہے۔ اسے میر نے کم سے کم چار بار استعمال کیا ہے۔ ایک بار تو یہیں شعر زیر بحث میں، اور پھر حسب ذیل اشعار میں:

تھی یہ کہاں کی یاری آئینہ رو کہ تو نے
دیکھا جو میر کو تو بے پیچ منہ بنایا (دیوانِ اوّل)

ہم مست عشق واعظ بے پیچ بھی نہیں ہیں
غافل جو بے خبر ہیں کچھ ان کو بھی خبر ہے (دیوانِ اوّل)

تازگی داغ کی ہر شام کو بے پیچ نہیں
آہ کیا جانے دیا کس کا بجھایا ہم نے (دیوانِ اوّل)

ظاہر ہے کہ شعر زیرِ بحث، اور شعر نمبر ۱ میں ''بے پیچ'' بہ معنی ''بے ضرورت، بے وجہ'' ہے، اور شعر نمبر ۲ میں ''بے پیچ'' بہ معنی ''بے حقیقت'' ہے شعر نمبر ۳ میں معنی ہیں ''بے وجہ، خالی از علت۔''

آسی نے ''بے پیچ'' کے معنی ''بے تہ، فرو مایہ'' اسی شعر کے حوالے سے لکھے ہیں۔ جناب برکاتی اس شعر کو نظر انداز کر گئے ہیں۔ اُنھوں نے شعر زیرِ بحث اور شعر نمبر ۱ کے حوالے سے معنی ''بے سبب، بلاوجہ'' درست لکھے ہیں، لیکن اُن کا یہ ارشاد غلط ہے کہ آسی کے معنی پر مبنی'' کوئی مثال..... نظر نہیں آئی''۔ ''اُردو لغت تاریخی اُصول پر'' میں دونوں معنی درج ہیں اور میر کا شعر نمبر ۱ امثال میں درج ہے۔ ''نور اللغات''، ''آصفیہ''، فیلن سب اس لفظ سے خالی ہیں۔ ''فرہنگِ اثر'' میں بھی یہ نظر انداز ہو گیا ہے۔ پلیٹس اور ڈنکن فوربس میں یہ لفظ ''بے ضرورت، بے وجہ'' کے معنی میں مرقوم ہے۔ ''بہارِ عجم''، ''برہان قاطع'' وغیرہ میں یہ لفظ موجود نہیں۔ بدیں وجوہ یہ کہنا مشکل ہے کہ آیا یہ میر کی ایجاد ہے، یا دلی کا کوئی گم نام روزمرہ ہے، جس سے اربابِ لغات بے خبر رہے۔ اغلب ہے کہ پلیٹس اور ڈنکن فوربس نے میر کا زیرِ بحث شعر دیکھ کر اسے درج کیا، اور شعر نمبر ۲ سے وہ بے خبر رہے، ورنہ دوسرے معنی بھی درج کرتے۔ وارستہ کی ''مصطلحات'' اور خان آرزو کی ''چراغ ہدایت'' میں بھی ''بے پیچ'' کا وجود نہیں۔ اسٹائن گاس، جسے الفاظ جمع کرنے کا اتنا شوق ہے کہ بعض اوقات ضعیف اسناد پر وہ فرضی لفظ بھی اپنے لغت میں لے آتا ہے۔ وہ بھی ''بے پیچ'' سے بے خبر معلوم ہوتا ہے۔ قدیم اُردو (دکنی) کے لغات جو میرے پاس ہیں، ان میں بھی یہ لفظ درج نہیں ہے۔

اب شعر کے معنی پر غور کریں۔ یہ تو ظاہر ہے کہ یہاں ''بے پیچ'' بہ معنی ''بے وجہ'' ہے۔ یعنی معشوق نے دلآزاری بے وجہ کی۔ ''بے پیچ ہی تھی'' میں کنایہ ہے کہ یہ بات سب پر ثابت و ظاہر ہے کہ معشوق نے بے وجہ اور بے سبب متکلم (یا عمومی گروہ عاشقاں) کے دل کو تکلیف پہنچائی۔ دوسرے مصرعے میں لوگوں سے پوچھا ہے کہ وہ سچ سچ بتائیں کہ کیا متکلم (یا گروہ عاشقاں) کی طرف سے اُنھیں کوئی کمی نظر آئی؟ ''تقصیر'' کو اگر ''قصور''، ''خطا'' کے معنی میں لیں تو شعر میں تکرار فضول واقع ہوتی ہے۔ ''تقصیر'' یہاں ''کمی'' کے معنی میں ہے، کہ اگر معشوق نے بے سبب دلآزاری کی تو کی، لیکن ہم لوگوں نے وفاداری، خوشی خوشی دلآزاری سہنے، وغیرہ میں کوئی کمی نہ کی۔

شعر میں معنی کا لطف زیادہ نہیں، لیکن ایک کیفیت ہے۔ اور لفظ ''بے پیچ'' بہ ہر حال بہت تازہ لفظ ہے۔ مَیں نے رشید حسن خاں اور نیر مسعود سے استصواب کیا۔ اُن کا کہنا ہے کہ ''بے پیچ'' فارسی میں بھی نہیں ہے۔ عبد الرشید نے ''بے پیچ'' کا اندراج ''دہخدا'' میں ڈھونڈا ہے۔ لیکن وہاں جو معنی اس کے مذکور ہیں (بے چیز، نادار، فقیر) وہ میر کے شعر زیرِ بحث سے متضاد نہیں ہوتے اور نہ مصحفی کے اس شعر سے جو اُنھوں نے درج کیا ہے۔

(۳۸۰) (۴۵۲)

یک بیاباں برنگ صوت جرس مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

۳۸۰/۱ یک + اسم + اسم/صفت کی ترکیب کے ذریعہ کثرت یا شدت ظاہر کرنا فارسی کا مخصوص طرز ہے۔ اُردو میں اسے میر

یک بیاباں = بہت زیادہ

اور پھر غالب نے بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے۔ جن لوگوں کی نظر میں میرؔ کا زیرِ بحث شعر نہیں ہے (اور زیادہ تر لوگ ایسے ہی ہیں) وہ غالب کو تنہا اس ترکیب کا مالک قرار دیتے ہیں۔ ملحوظ رہے کہ اس تشکیل میں پہلا اسم اہم تر ہوتا ہے۔ یعنی اگر وہ مناسب نہ ہو تو ترکیب ناکام ٹھہرے گی۔ مثلاً اس شعر میں ترکیب ہے "یک بیاباں بے کسی (و تنہائی)"۔ "اب اگر لفظ "بیاباں" کی جگہ "آسماں"، "دریا"، "شہر" وغیرہ کچھ ہو تو بات نہ بنے گی۔ اسی طرح غالب کا شعر ہے:

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا حبابِ موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا

یہاں بھی "بیاباں" کی جگہ "دریا" وغیرہ نہیں آسکتے۔ غالب کا دوسرا شعر ملاحظہ ہو:

اب مَیں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

یہاں "یک شہر آرزو" کی جگہ "یک دشت آرزو" نہیں کہہ سکتے۔ اس طرح کی تراکیب کا نکتہ یہ ہے کہ اسم نمبر۱ اور اسم رصفت نمبر۲ میں مناسبت معنوی ہونا چاہیے۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ "بے کسی رتنہائی اور "بیاباں" میں واضح اور پُرقوت مناسبت ہے۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ نمبر۱، نمبر۲ میں مناسبت براہ راست نہ ہو، بل کہ استعاراتی ہو۔ مثلاً "یک خورشید روشنی" کہنے سے بہتر ہے "یک صبح روشنی" کہنا۔ "یک کنز سخاوت" سے بہتر ہے "یک دریا سخاوت" کہنا، وغیرہ۔ چوں کہ ایسی تراکیب بنانا بہت آسان نہیں۔ اور یہ تشکیل فارسی میں بہت عام نہیں ہے، اس لیے اُردو میں بھی خال خال نظر آتی ہے۔

اب شعر کے معنی و مضمون پر توجہ دیتے ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ یہ غالباً واحد مضمون ہے جسے میرؔ نے چھے سات بار کہا ہے، اور فارسی میں بھی کہا ہے۔ دیوانِ اوّل میں تو اسے تین بار نظم کیا ہے۔ ایک بار شعر زیرِ بحث میں اور دوسری بار حسبِ ذیل شعر میں، جو زیرِ بحث شعر کے چند ہی غزلوں کے بعد ہے:

(۱) برنگ صوت جرس تجھ سے دور ہوں تنہا خبر نہیں ہے تجھے آہ کارواں میری

دیوانِ اوّل ہی میں پھر یوں کہا ہے:

(۲) صوت جرس کی طرز بیاباں میں ہائے میرؔ تنہا چلا ہوں مَیں دلِ پر شور کو لیے

فارسی دیوان چوں کہ دیوانِ اوّل کے ہی زمانے کا ہے، اس لیے فارسی شعر بھی یہیں سُن لیجیے:

(۳) کسم فریاد رس جز بے کسی نبود دریں وادی کہ چوں صوت جرس بسیار دوراز کارواں ماندم

(اس وادی میں بے کسی کے سوا کوئی میرا فریادرس نہیں، کہ صوت جرس کی طرح کارواں سے بہت دُور بچھڑ گیا ہوں۔)

بقیہ اشعار حسبِ ذیل ہیں:

(۴) تنہائی بے کسی مری یک دست تھی کہ مَیں جیسے جرس کا نالہ جرس سے جدا گیا (دیوان پنجم)

(۵) چلنا ہوا تو قافلۂ روزگار ہے مَیں جوں صدا جرس کی اکیلا جدا گیا (دیوان ششم)

(۶) یک بیاباں ہے مری بے کسی و بے تابی مثلِ آوازِ جرس سب سے جدا جاتا ہوں (دیوان ششم)

(۷) یک دست جوں صدائے جرس بے کسی کے ساتھ میں ہر طرف گیا ہوں جدا کاروان سے (دیوانِ ششم)

مندرجہ بالا اشعار کا سرسری مطالعہ بھی چند باتیں ظاہر کر دے گا۔ (۱) جس خوب صورتی سے یہ مضمون شعرِ زیرِ بحث میں بندھا ہے، وہ پھر حاصل نہ ہوئی۔ شعر نمبر ۲ میں تو الفاظ بھی سب وہی ہیں، لیکن اس میں کثرتِ الفاظ ہے، اور "مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی" کا جواب نہ بن سکا۔ (۲) فارسی کے شعر میں زبان بالکل ہندستانی ہے، اور کثرتِ الفاظ بھی ہے۔ (۳) شعر نمبر ۲ میں "صوت جرس" کی مناسبت سے "دل پر شور" خوب ہے، لیکن اور کچھ نہیں۔ (۴) شعر نمبر ۵ میں ذرا سا حُسن یہ ہے کہ "جرس در گلو بستن" کے معنی ہیں "ارادۂ سفر کرنا" ("بہارِ عجم") لہٰذا شعر میں مناسبت الفاظ ہے۔ لیکن زیرِ بحث شعر کی شدت اور "یک بیاباں" کا حُسن اس میں نہیں۔ (۵) دیوانِ ششم میر کی زندگی کے آخر دو برسوں میں ہی مرتب ہوا، لیکن اُنھوں نے اس مضمون کو تین بار اختیار کیا۔ شاید اُن کو تنہائی اور آنے والی موت کا احساس اس زمانے میں زیادہ ہو گیا تھا۔ لیکن صرف شدت احساس سے شعر نہیں بنتا۔ پچپن ساٹھ برس پہلے کہے ہوئے شعرِ زیرِ بحث کے برابر کا شعر وہ نہ کہہ سکے۔

اب شعرِ زیرِ بحث کے معنوی پہلوؤں پر مزید غور کرتے ہیں۔ اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ تنہائی اور دوستوں کی دُوری کے لیے صدائے جرس سے بہتر استعارہ مشکل ہی سے بن پائے گا۔ جرس کی آواز دُور دُور تک پھیلتی ہے۔ قافلہ اور قافلے کے ساتھ خود جرس، بہت آگے نکل جاتا ہے اور جرس کی آواز دشت میں تنہا رہ جاتی ہے۔ پھر اپنی تنہائی کو "یک بیاباں" کہنا "جرس" اور "جرس" کے متعلقات (کارواں، دشت) کے ساتھ انتہائی مناسبت رکھتا ہے۔ تیسری بات یہ ہے کہ "مجھ پہ ہے" کہہ کر کئی باتیں بہ یک وقت کہہ دیں۔ (۱) مجھ پر حاوی اور مستولی ہے۔ (۲) مجھ کو چادر کی طرح ڈھک لیا ہے۔ (۳) مجھ کو تاریکی یا کسی درندے کی طرح گھیر لیا ہے۔ (۴) بادل، یا کسی بیماری (مثلاً بخار) کی طرح مجھ پر چھائی ہوئی ہے۔ کیفیت، معنی، ابہام سب اس شعر میں نہایت خوب صورتی سے یک جا ہو گئے ہیں۔

اُوپر مَیں نے کہا ہے کہ پچپن ساٹھ برس پہلے کہے ہوئے شعر کے برابر کا شعر اس مضمون میں میر نہ کہہ سکے۔ بات صحیح ہے لیکن مضمون میں اضافہ کر کے اور شور جرس کی تنہائی کو تشبیہ کی طرح استعمال کرتے ہوئے اُنھوں نے دیوانِ چہارم میں ایک بے پناہ شعر کہا ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۰۷/۱۔ یہاں بھی یہی بات ثابت ہوتی ہے کہ مضمون کا جواب مضمون سے ہی بنتا ہے، صرف شدتِ احساس کو شعر کی خوبی کا ضامن نہیں کہہ سکتے۔ زیرِ بحث شعر بہر حال بے مثل و مثال ہے۔ اس دعوے کا مزید ثبوت درکار ہو تو "بے کسی و تنہائی" کا صرف شاہ حاتم کے یہاں دیکھیں، کس قدر بے جان ہے:

ایک تو تری دولت تھا ہی دل یہ سودائی تس اپر قیامت ہے بے کسی و تنہائی

(۳۸۱)

۱۰۴۰ تو گلے ملتا نہیں ہم سے تو کیسی خرمی عید آئی یاں ہمارے بر میں جامہ ماتمی
حشر کو زیر و زبر ہوگا جہاں بچ ہے وَلے ہے قیامت شیخ جی اس کارگہ کی برہمی (۴۵۳)

اب قیامت جلوہ سے بہتیرے ہم سے جی اُٹھیں ۔۔۔ مر گئے تو مر گئے ہم اس کی کیا ہو گی کمی

۳۸۱/۱ مطلع بھرتی کا ہے۔ اسے تین شعر پورے کرنے کے لیے رکھا گیا ہے۔ اس کے مضمون کو زیادہ کیفیت کے ساتھ دیوانِ اوّل ہی میں یوں کہا ہے :

ہوئی عید سب نے پہنے طرب و خوشی کے جامے ۔۔۔ نہ ہوا کہ ہم بھی بدلیں یہ لباس سوگواراں

ہاں "بر" بہ معنی کپڑے کی چوڑائی اور جامہ میں ضلع خوب ہے۔ "گلے" اور "جامہ" میں بھی ضلعے کا ربط ہے۔

۳۸۱/۲ اس شعر میں کئی معنی ہیں، مضمون کا لطف اس پر مستزاد۔ پہلے معنی تو یہ کہ سچ ہے، حشر جب اُٹھے گا تو یہ دنیا زیروزبر کر دی جائے گی۔ لیکن یہ دنیا جو کسی کارگاہ کی طرح چہل پہل، رونق اور مصروفیت سے بھری ہوئی ہے، اس کا درہم برہم کر دیا جانا بڑی سخت بات ہے، (یعنی بڑے افسوس کی بات ہے۔) دنیا کو "کارگاہ" کہنا اس لیے بھی پُر لطف ہے کہ دنیا کو "دارالعمل" کہتے ہیں، یہاں یعنی انسان عمل کے لیے آیا ہے، بے کار بیٹھنے کے لیے نہیں۔ دنیا کو تہ و بالا کرنا، یعنی انسان اور اس کی جولاں گاہ کو رائیگاں کر دینا، افسوس کا محل ہے۔

دوسرے معنی یہ ہیں کہ سچ ہے، جب حشر اُٹھے گا تو یہ دنیا زیروزبر کر دی جائے گی۔ لیکن اس وقت ہماری آنکھوں کے سامنے یہ کارگاہ اس قدر برہم ہو چکی ہے، اس میں اس قدر انتشار اور افراتفری ہے کہ بالکل قیامت کا منظر برپا ہے۔ لہٰذا (۱) قیامت کی ضرورت نہیں، یہ زمانہ یہ دنیا خود ہی قیامت ہے۔ (۲) قیامت جلد تر کیوں نہیں آتی؟ حشر تو ابھی بہت دور ہے، یہاں ابھی سے حشر برپا ہے۔ اب قیامت آجانی چاہیے۔ یہاں اقبالؔ یاد آتے ہیں :

وہ کون سا آدم ہے کہ تو جس کا ہے معبود؟ ۔۔۔ وہ آدمِ خاکی کہ جو ہے زیرِ سماوات؟

....

یہ علم یہ حکمت یہ تدبر یہ حکومت ۔۔۔ پیتے ہیں لہو دیتے ہیں تعلیمِ مساوات

....

مے خانے کی بنیاد میں آیا ہے تزلزل ۔۔۔ بیٹھے ہیں اسی فکر میں پیرانِ خرابات

....

تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں ۔۔۔ ہیں تلخ بہت بندۂ مزدور کے اوقات

....

کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ ۔۔۔ دنیا ہے تری منتظرِ روزِ مکافات

میرا مطلب یہ نہیں کہ میرؔ کے شعر کا متکلم اور اقبالؔ کی نظم کا متکلم بالکل ہم خیال ہیں، میرا مطلب یہ ہے کہ ایک مفہوم کے اعتبار سے میر کا متکلم بھی یہی کہتا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ دنیا کا کاروبار اب بہت برہم ہو چکا ہے اور اب قیامت آنی چاہیے۔ مومنؔ نے اسی مضمون سے فائدہ اُٹھایا ہے اور خوب کہا ہے :

اے حشر جلد کر تہ و بالا جہان کو ۔۔۔ یوں کچھ نہ ہو اُمید تو ہے انقلاب میں

معنی کی فراوانی کے ساتھ ساتھ اس شعر میں یہ بات بھی قابلِ لحاظ ہے کہ اس کے سب معنی ایک دوسرے سے متخالف ہیں۔ پھر لفظ "قیامت" غیر معمولی خوبی کا حامل ہے۔ دنیا کو "کارگہ" کہنے میں جو حُسن ہے، اس کا ذکر ہو ہی چکا

ہے۔ "شیخ" سے تخاطب بھی نہایت دل چسپ ہے، کہ اس طرح اللہ تعالیٰ کے انتظام کو براہ راست تنقید کا موضوع نہیں بنایا اور شیخ پر رکھ کر بات کہہ دی۔ پھر "شیخ جی" کہنے میں ایک طرح کی حقارت بھی ہے، گویا شیخ کی ذہنی اور دماغی صلاحیت پر طنز کر رہے ہوں، لاجواب شعر ہے۔

۳۸۱/۳ معشوق، یا اللہ تعالیٰ کو "قیامت جلوہ" کہنا نہایت بدیع بات ہے۔ یہاں بھی لفظ "قیامت" بہت خوب استعمال ہوا ہے اور دو معنی دے رہا ہے۔ اگر "قیامت جلوہ" کو معشوق کی صفت ٹھہرایا جائے تو معنی یہ ہیں کہ معشوق کا جلوہ افروز ہونا ایک انتہائی غیر معمولی بات ہے، گویا قیامت خیز ہے، جس طرح قیامت کو ہر چیز تباہ ہو جائے گی اور انسان مر جائیں گے، اسی طرح معشوق کا جلوہ بھی ہر چیز کو تہ و بالا کر دیتا ہے۔ اور اگر "قیامت جلوہ" سے اللہ تعالیٰ مراد لیں تو بھی ٹھیک ہے، کیوں کہ حشر کو اللہ کا دیدار نصیب ہوگا۔

اب آگے بڑھتے ہیں۔ بے نیازی معشوق کی بھی صفت ہے، اور حق تعالیٰ کی بھی۔ چناں چہ میر نے تو معشوق کو "صمد" بھی کہا ہے۔ (۱۳۳/۱ دیکھیں۔) پھر یہ بھی کہا گیا کہ اگر سب انسان مر جائیں، یا حق شانہ تعالیٰ کی عبادت سے انکار کر دیں تو بھی اس کی ربوبیت میں فرق نہ آئے گا۔ میر کہہ رہے ہیں کہ اگر ہم نے معشوق پر (یا اُس کا جلوہ دیکھ کر) جان دے دی تو بھی کیا ہوگا؟ جان سے تو ہم جائیں گے، اور اُس کے یہاں (اُس کے حُسن میں، اُس کی معشوقیت میں، اُس کی ربوبیت اور شاہنشاہی میں) کوئی بھی کمی نہ ہوگی۔ اس کی دلیل یوں فراہم کی کہ معشوق تو قیامت جلوہ ہے، وہ ہم جیسے کتنوں کو جلوہ دکھا کر مردہ سے زندہ کر سکتا ہے۔ (اللہ اگر چاہے تو کسی کو بھی پھر سے زندہ کر دے، اور قیامت کے دن تو وہ سب کو زندہ کرے گا ہی۔) اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے (یا کنایہ اس بات کا بنتا ہے) کہ معشوق پر جان دینا لا حاصل ہے، اس پر کوئی اثر نہ ہوگا۔ اس سے بہتر ہے کہ زندہ رہ کر اُسے راضی کرنے کی مخلصانہ سعی کی جائے۔

ایسا شعر مشکل سے ملے گا جس میں مجازی اور حقیقی عشق کے معنی اس قدر برابر پلے کے ہوں اور بہ یک وقت موجود ہوں۔ لہجے میں درویشانہ ملنگ پن بھی خوب ہے۔

(۳۸۲)

(۴۵۶)

اس وقت سے کیا ہے مجھے تو چراغ وقف مخلوق جب جہاں میں نسیم و صبا نہ تھی

۳۸۲/۱ "چراغ وقف" کو میر نے کم سے کم تین بار استعمال کیا ہے۔ ایک تو یہیں شعر زیر بحث میں، اور پھر حسب ذیل اشعار میں:

جلنا اس سے کرے نہ کنارہ جیسے چراغ وقف بچارا (مثنوی، جوش عشق)

دیکھنے والے ترے دیکھے میں سب اے رشک شمع جوں چراغ وقف دل سب کا جلا کرتا تھا رات (دیوان دوم)

میر کے یہاں استعمال کی اس کثرت کے باوجود "چراغ وقف" کسی لغت میں نہ ملا۔ "چراغ ہدایت" میں بھی نہیں، جہاں سے میر نے بہت سے نادر محاورے اور فقرے حاصل کیے تھے۔ نزدیک ترین اندراج "مصطلحات شعرا" میں

''چراغ نذر'' کا ہے۔ سند میں شاہی تکلو اور نعمت خاں عالی کے شعر دیے ہیں۔ لیکن ''چراغ نذر'' ہمارے مفید مطلب نہیں، کیوں کہ وارستہ نے اس کے معنی دیے ہیں، ''وہ چراغ جو حصول مقصد کے لیے اولیا کے آستانے پر روشن کرتے ہیں۔'' اس مفہوم میں میر نے ''چراغ مراد'' لکھا ہے۔ ملاحظہ ہو 190/3۔ ہمارے لغات ''چراغ مراد'' سے بھی خالی ہیں۔ بہر حال، ''چراغ وقف'' کے معنی فرید احمد برکاتی نے قرینے اور اندازے سے لکھے ہیں۔ اور تقریباً صحیح لکھے ہیں، وہ کہتے ہیں ''چراغ وقف'' کے معنی ہیں ''رفاہ عام کے لیے جلایا ہوا چراغ۔ اللہ کے نام پر جلایا ہوا چراغ۔ جس کا کوئی مالک نہ ہو۔'' اس میں تیسرا فقرہ ذرا مخدوش ہے، لیکن زیادہ اہم بات یہ ہے کہ مثنوی ''جوش عشق'' کے شعر سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ ''چراغ وقف'' کی شرط یہ تھی اسے بجھنے نہ دیا جائے۔ یعنی کسی شخص کو اس کام پر مامور کرتے ہوں گے کہ وہ چراغ کی نگہبانی کرے اور اُسے بجھنے نہ دے۔ لہٰذا ''چراغ وقف'' کا کام مسلسل جلتا رہنا تھا۔

خلیل الرحمن دہلوی نے مجھ سے بیان کیا کہ دلی کے پرانے دیہاتوں اور بعض مضافاتی اضلاع میں بھی یہ رواج تھا کہ گاؤں کی وہ جگہ یا عمارت (جیسے چوپال) جو پورے گاؤں کے استعمال کے لیے وقف ہوتی تھی، اُس کے صدر دروازے یا باہری دیوار پر ایک چراغ ہمیشہ روشن رکھا جاتا تھا، اور صدر دروازے یا دیوان پر بڑا سا چراغ بنا بھی دیتے تھے، اس چراغ، اور چراغ کی اس شبیہ، دونوں کو ''چراغ وقف'' کہتے تھے۔ ان معنی کی روشنی میں بھی میر کے شعر میں یہی بات نکلتی ہے کہ ''چراغ وقف'' ہمیشہ ہی روشن رہتا تھا۔

چراغ کے مضمون پر میر نے کئی عمدہ شعر کہے ہیں۔ مثلاً 139/1 جہاں چراغ گور کے تنہا جلنے اور 153/1 جہاں داغ دل خراب کے روشن ہونے کا ذکر ہے۔ پھر بھی شعر زیر بحث میں ایک الیہ وقار اور کائناتی وسعت ہے۔ اقبال کے یہاں بھی یہ انداز اکثر ملتا ہے کہ وہ کائناتی یا سماوی پیمانے (Scale) پر بات کرتے ہیں۔ ممکن ہے اس میں تھوڑا بہت دخل میر کے اثر کا ہو، کیوں کہ میر تو ہر قسم کے تخیل کے بادشاہ تھے۔ اُن کے یہاں ایسے شعر بھی مل جاتے ہیں جن میں کائناتی یا سماوی پیمانے (Scale) پر بات کہی گئی ہے۔ مثلاً 64/1، 56/1، 53/4، 171/3 اور 230/1 ملاحظہ ہوں۔ یا پھر ان اشعار کو دیکھیں:

جہاں شطرنج باز ندہ فلک ہم تم ہیں سب مہرے بسان شاطر تو ذوق اسے مہروں کی زد سے ہے (دیوانِ سوم)

ابر کرم نے سعی بہت کی پہ کیا حصول ہوتی نہیں ہماری زراعت ہری ہنوز (دیوانِ چہارم)

شعر زیر بحث میں متکلم کی قسمت میں شاہراہ حیات پر چراغ وقف کی طرح مسلسل جلتے رہنا ہے۔ ''کیا ہے چراغ وقف'' میں فاعل کو واضح نہ کر کے کسی کائناتی قوت کی طرف اشارہ کیا ہے، گویا کوئی منصوبہ ہے جو کارکنان قضا و قدر، یا ان کے بھی حاکم نے بنایا ہے کہ متکلم کو چراغ وقف کی طرح تنہا رکھنا اور شاہراہ پر ہر وقت سوزاں رکھنا ہے۔ اور یہ اُس وقت سے جب دنیا میں ہوا بھی نہ تھی، ہر طرف سنسان سناٹا تھا۔ اگر نسیم و صبا ہوتیں تو چراغ کو بجھانے کی کوشش کرتیں۔ پھر کوئی نہ کوئی اُسے روشن رکھنے کی سعی کرتا، یا اُس کی حفاظت کرتا۔ پھر یہ بھی ہے کہ جہاں ہوا کا دور دورہ ہوتا ہے وہاں چراغ وقف کو روشن کرنے اور روشن رکھنے کے ایک معنی بھی ہیں، کہ ہوا کے باعث اور سب چراغ راہ تو بجھ جائیں گے، لیکن چراغ وقف کو روشن رکھا جائے گا۔ لہٰذا ہوا والی جگہ میں چراغ وقف ایک کارآمد شے ہے۔ لیکن جہاں ہوا بھی نہ ہو وہاں چراغ وقف کی بھی

کوئی ضرورت نہیں۔ اس کے باوجود متکلم کو چراغ وقف بنا کر چھوڑ دینے کا مطلب یہ ہوا کہ مقصود صرف جلانا اور اسے تکلیف پہنچانا ہے، ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جب دنیا میں نسیم یا صبا کا وجود نہ تھا تو انسان کا بھی وجود نہ رہا ہوگا۔ ایسی صورت میں بھی متکلم کو چراغ وقف بنا کر دکھ دینا اس کو صرف جلانا اور تکلیف ہی دینا ہے۔ اس سے کوئی کام لینا نہیں، بل کہ اسے خواہ مخواہ دکھ دینا ہی اُس کی تخلیق کا مقصد معلوم ہوتا ہے۔

اس الم ناک بے حاصلی کے باوجود شعر میں شکایت یا خود ترحمی کا لہجہ نہیں، بل کہ ایک متانت اور تمکین ہے، راضیٔ بہ رضا ہونے کا انداز ہے، اور ایک طرح سے اس کائناتی منصوبے میں خود بھی شریک ہونے کا انداز ہے جس کے باعث متکلم کو اس طرح رائگاں ہونا پڑا ہے۔ غالبؔ کے یہاں بھی اکثر ایک عظیم الشان رائگانیت کا احساس ملتا ہے، لیکن ان کے لہجے میں ایک لاشخصیت ہے جو ہمیں عقلی سطح پر متوجہ اور منجذب (engage) کرتی ہے، ذاتی سطح پر نہیں۔ میرؔ کا شعر ہمیں ذاتی سطح پر متوجہ اور منجذب (engage) اور مستحذم کرتا ہے۔ اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۳۸۱/۲ اور ۳۸۴/۱۔

(۳۸۳) (۴۵۹)

کسو دن ہم تئیں بھی باد سحر آوے گی
کتنے پیغام چمن کو ہیں سو دل میں ہیں گرہ

۳۸۳/۱ اس سے ملتا جلتا مضمون سوداؔ نے بڑی کیفیت اور خوش گوار ابہام کے ساتھ ادا کیا ہے:

سنتے ہیں جائے گی سوے گلزار کچھ کہو
اے ساکنان کنج قفس صبح کو صبا

یہ شعر اس لیے اور بھی مشہور ہو گیا کہ فیضؔ نے اسے "زنداں نامہ" کے سرنامے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ (شروع کے ایڈیشنوں میں "سنتے ہیں" کی جگہ "سنتی ہی" لکھا ہے، اور یہی قرأت مشہور بھی ہوئی۔) ہوا کو قاصد یا برگ گل کو قفس تک لانے، لے جانے والی ہستی کے طور پر کئی عمدہ اشعار میں ہم دیکھ چکے ہیں۔ مثلاً ۱۶۳/۲ اور ۳۷۲/۳۔ شعر زیر بحث میں سوداؔ کے شعر جیسا ابہام ہے، اور سوداؔ سے زیادہ معنویت ہے۔ مصرع ثانی کے دو معنی ہیں۔ (۱) تمنائی انداز میں کہا ہے کہ کیا کوئی دن ایسا بھی ہوگا جب باد سحر ہمارے پاس آئے گی، یا ہمارے پاس سے ہو کر گذرے گی۔ (۲) یقین اور ارادے کے لہجے میں کہا ہے کہ اچھا کبھی نہ کبھی تو باد سحر ہمارے پاس آئے گی۔ یا ہمارے پاس سے ہو کر گذرے گی۔ سوداؔ کے شعر میں "ساکناں کنج قفس" کا ذکر ہے، لیکن میرؔ کے یہاں کنایہ ہے کہ متکلم قفس میں ہے۔ حالیؔ، جو عام طور پر وضاحت بیان کے قائل تھے، کنائے کی خوبی کے بہ ہر حال معترف تھے۔ عشقیہ شاعری کی ضمن میں اُنھوں نے جگہ جگہ لکھا ہے کہ صراحت کے مقابلے میں کنایہ بلیغ تر ہے۔

میرؔ کے شعر میں "دل میں گرہ" کا فقرہ بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ یہ استعارہ تو ہے ہی، لیکن چوں کہ خود دل کو بھی گرہ، یا غنچہ، یا غنچے کی طرح گرفتہ کہتے ہیں، اس لیے کسی چیز کو "دل میں گرہ" کہنا مناسبت کا عمدہ نمونہ ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ جب کوئی رنجش ہو تو اُس کے لیے "دل میں گرہ پڑنا" کا محاورہ استعمال کرتے ہیں۔ شعر کے مضمون سے اس محاورے کو بھی تھوڑی سی مناسبت ہے۔ اور "دل میں گرہ" کے یہ معنی ("رنجش") بہ قول وریداؔ "معرض التوا" میں تو ہیں ہی۔ اور اس

طرح مصرعے میں ایک تناؤ پیدا ہوتا ہے جو لطف مزید کا باعث ہے۔

دل کی گرفتگی کا مضمون میر نے دیوانِ اوّل ہی میں ایک جگہ بڑی خوبی سے باندھا ہے۔ ملاحظہ ہو ۲-۷/۱۔ اس شعر اور زیرِ بحث شعر میں ایک نکتہ مشترک اور بھی ہے کہ ۲-۷/۱ میں دل کو صبا کے سپرد کر رہے ہیں، اور اس طرح اس کے کھلنے کی اُمید کا اشارہ قائم کر رہے ہیں، جب کہ شعر زیرِ بحث میں یہ اشارہ ہے کہ جب دل میں گرہ کی طرح اٹکے ہوئے پیغامات کو نکال کر صبا کے ہاتھ بھیجیں گے تو یہ گرہیں گویا کھل کر دل سے نکل جائیں گی اور دل ہلکا ہو جائے گا۔ یہ نکتہ تو بہر حال ہے ہی کہ دل کو غنچہ کہتے ہیں، اور غنچے کے بارے میں فرض بھی کرتے ہیں کہ جب اُسے ہوا لگتی ہے تو وہ کھلنے پر مائل ہوتا ہے۔

اب اس سوال پر غور کرتے ہیں کہ چمن کے نام کون سے اور کیا پیغام ہیں جو دل میں رُکے پڑے ہیں؟ اس مضمون پر شاد کا شعر یاد آتا ہے:

مرغانِ قفس کو پھولوں نے اے شاد یہ کہلا بھیجا ہے آجاؤ جو تم کو آنا ہو ایسے میں ابھی شاداب ہیں ہم

میر کے شعر کی طرح یہاں بھی تھوڑا سا اسرار ہے کہ پھولوں کو کس بات یا کس چیز نے یہ ترغیب دی کہ وہ مرغانِ قفس کو پیغام بھجوائیں؟ لیکن اسی باعث تھوڑا سا تصنع بھی صورتِ حال میں ہے، کیوں کہ پھولوں کی طرف سے مرغانِ قفس کو پیغام جانے کی بات ذرا با آورد (contrived) ہے۔ سودا اور میر نے مرغانِ قفس کی طرف سے پیغام بھیجے جانے کا مضمون اختیار کر کے خود کو تصنع سے محفوظ رکھا ہے۔ یہ بات بالکل فطری ہے کہ مرغانِ قفس کی طرف سے چمن یا چمن والوں کو پیغام جائیں۔ مثلاً (۱) ان کی سرد مہری کا شکوہ ہو۔ (۲) اپنا حالِ زار بیان ہو۔ (۳) اپنی محبت کا اظہار ہو۔ (۴) اس بات کا رنج ہو کہ ہم اپنے دل کا حال تم تک پہنچانے سے قاصر رہے ہیں۔ (۵) یہ پوچھنا ہو کہ تم ہمارے پاس کب آؤ گے؟ (۶) یہ پوچھنا ہو کہ اب وہاں کون سا موسم ہے؟ غرض کہ امکانات کی کثرت ہے، اور ہر امکان شعر کی کیفیت میں نیا اضافہ کرتا ہے۔ میر کے مخصوص انداز میں یہاں کیفیت اور معنی آفرینی شانہ بہ شانہ چل رہے ہیں۔

ایک بات یہ بھی قابلِ لحاظ ہے کہ اگر چہ صبا یا نسیم سے قاصد کا کام لینا مسلمات شعر میں سے ہے، لیکن یہ مضمون کبھی نہیں بندھا کہ صبا نے پیغام واقعی پہنچا ہی دیا۔ شعر زیرِ بحث میں اس پہلو کے باعث مزید تناؤ پیدا ہوتا ہے کہ بھیجنے کے لیے پیغام تو بہت سے ہیں، لیکن صبا اُنھیں پہنچا بھی دے گی، اس کے بارے میں کوئی کچھ نہیں کہہ سکتا۔ اور یہ خدشہ تو بہر حال ہے ہی کہ اسیرانِ قفس کے پاس بادِ سحر کبھی آئے ہی نہ، اور ان کے سارے پیغام تا دمِ واپسیں دل ہی میں گرہ رہ جائیں۔

سید محمد خاں رند نے بھی میر کا مضمون اُٹھایا ہے۔ اور ''دل میں گرہ'' کا فقرہ استعمال کیا ہے۔ الفاظ کی کثرت کے باعث ان کا شعر ذرا بیکارہ گیا، لیکن ہے پوری طرح مکمل:

غنچہ ساں حالِ دلِ زار رہا دل میں گرہ نہ ملا باغِ جہاں میں شنوا گوش مجھے

چوں کہ پھول کے کان فرض کیے جاتے ہیں، اس لیے ''غنچہ ساں'' اور ''شنوا گوش'' میں بداعت بہ

ہر حال ہے۔ میر کا شعر تو شاہ کار کا درجہ رکھتا ہے۔

(۳۸۴) (۴۶۸)

۱۰۴۵ کوئی ہو محرم شوخی ترا تو میں پوچھوں کہ بزمِ عیش جہاں کیا سمجھ کے برہم کی

۳۸۴/۱ ابھی ۳۸۱/۲ پر ہم کارگاہ جہاں کی برہمی کا مضمون دیکھ چکے ہیں۔ وہاں تلوار دو دھاری تھی، کہ ایک مفہوم کے اعتبار سے قیامت کے لیے تقاضا تھا کہ کیوں نہیں آجاتی، اور ایک مفہوم کے اعتبار سے اس کارگاہ کے تہ و بالا ہونے کا افسوس تھا۔ زیر بحث شعر میں خود متکلم کی شوخی یا برہمی کا وار ایسا بھرپور ہے کہ پناہ نہ ملے۔ اس شعر پر تھوڑی سی بحث میں نے ''تفہیم غالب'' میں لکھی ہے۔ یہ بات تو ظاہر ہے کہ غالب نے شعوری یا غیر شعوری طور پر اس شعر سے اکتساب کیا ہے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

غالب کے شعر کی باریکیاں بیان کرنے کا یہاں موقع نہیں، لیکن ان کے شعر میں ''شوخی'' کا لفظ میر کی طرف واضح اشارہ کر رہا ہے۔ مزید یہ کہ دونوں شعروں میں لفظ ''شوخی'' میں نظام کائنات اور قضا و قدر پر طنز ہے، گویا نظم دو جہان نہ ہو، کوئی طفلانہ کھیل ہو، کسی بچے کی شرارت ہو۔ پھر شعر زیر بحث میں ''کیا سمجھ کے برہم کی'' معنی سے لبریز فقرہ ہے۔ ملاحظہ ہو۔ (۱) بزمِ عیش جہاں کے بارے میں تو نے کیا سمجھا، اس کے بارے میں تو کس نتیجے پر پہنچا؟ (۲) تو نے بزمِ عیش جہاں کو کیا گردانا، کیا قرار دیا؟ (۳) کیا تو نے بزمِ عیش جہاں کو سوچ سمجھ کر برہم کیا؟ (اس مفہوم کے اعتبار سے مصرع ثانی کی نثر یوں ہوگی: کیا (تو نے) بزمِ عیش جہاں سمجھ کے برہم کی؟) مندرجہ بالا مفاہیم کے اعتبار سے مصرع ثانی استفہامیہ ہے۔ اب ایک اور معنی پر غور کریں: افسوس یا رنج یا خفگی کے لہجے میں کہا ہے کہ تو نے بزمِ عیش جہاں کو آخر کیا سمجھا کہ اسے برہم کر دیا؟ اس مفہوم کی رو سے متکلم کا لہجہ تہدید آمیز اور گستاخانہ ہے، گویا وہ رب العالمین کی مصلحت اور حکمت میں دخل اندازی کر رہا ہو، بل کہ اس پر شک کر رہا ہو۔ مثلاً ہم کہتے ہیں: گل چیں نے باغ کو سمجھا کیا ہے کہ اس طرح اسے تاراج کرنے پر آمادہ ہے؟ خدائے حکیم و قدیر کے آگے دیوانگی کا یہ انداز اگرچہ خالی از خطر نہیں، لیکن یہ بھی ایک طرح کی محبت ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۶۱/۱۔

اب مصرع اولیٰ کو دیکھیں۔ ''کوئی ہو'' بھی کثیر المعنی ہے۔ (۱) اگر کوئی ایسا ہو، یعنی اگر کسی کا ہونا ممکن ہو۔ (۲) اگر کوئی مجھے مل جائے۔ (۳) اگر کوئی کہیں آس پاس ہو۔ تینوں صورتوں میں ایک امکان یہ ہے کہ کائنات و حیات کو درہم برہم کرنا ایک طرح کی شوخی ہے، اور اس شوخی کو سمجھنا غیر ممکن ہے۔ دوسرا امکان اس کے بالکل برعکس ہے کہ ایسے لوگ (یا ایسی ہستیاں) موجود ہیں جو اس شوخی کی محرم ہیں، اس کے اسرار سے واقف ہیں۔ نہ صرف یہ کہ وہ موجود ہیں، بل کہ اگر ان سے کچھ پوچھیں تو جواب بھی ملے گا۔ اسرار پر سے پردہ اٹھ بھی سکتا ہے۔ بس جاننے والا اور پوچھنے والا چاہیے۔ اب ''میں پوچھوں'' کی اہمیت واضح ہوتی ہے، ورنہ ''یہ پوچھوں'' بہ ظاہر زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے اور ''میں پوچھوں'' میں لفظ ''میں'' بہ ظاہر حشو معلوم ہوتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ''میں'' یہاں متکلم کی شخصیت کی طرف تاکید ہے، یعنی اور سب لوگ پوچھیں یا نہ پوچھیں (بل کہ شاید نہ ہی پوچھیں، ان کی ہمت ہی نہ پڑے۔) لیکن میں ضرور پوچھوں گا کہ تو نے بزمِ عیش

جہاں کیا سمجھ کے برہم کی؟

''عیش'' کو ہم لوگ آرام، لطف اور تکلف سے بھرپور کے مفہوم میں استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً ''عیش و عشرت''، ''عیش و آرام''، ''عیش کرنا'' بہ معنی خوب آرام سے اور پُر تکلف انداز میں رہنا۔ ''عیاش'' کے معنی ہمارے یہاں ''بہ کثرت عیش کرنے والا'' ہیں۔ لیکن اصل عربی میں ''عیش'' کے معنی ہیں ''زندگانی، زندگانی کردن'' (''منتخب اللغات'')۔ لہٰذا ''بزم عیش جہاں'' میں ''عیش'' بہ معنی ''عشرت'' تو ہے ہی، مگر ''عیش'' بہ معنی ''زندگانی'' بھی ہے۔ زبردست شاہ کار شعر ہے۔ مابعد الطبیعیاتی معاملات کو اس طرح انسانی سطح پر برتنے کا فن اقبالؔ اور غالبؔ کو بھی نصیب نہ ہوا۔

(۳۸۵) (۴۷۱)

کس حُسن سے کہوں مَیں اس کی خوش اختری کی ۔۔۔ اس ماہرو کے آگے کیا تاب مشتری کی

شب ہا بحال سگ میں اک عمر صرف کی ہے ۔۔۔ مت پوچھ ان نے مجھ سے جو آدمی گری کی

یہ دور تو موافق ہوتا نہیں مگر اب ۔۔۔ رکھیے بنائے تازہ اس چرخ چنبری کی

۳۸۵/۱ یہاں معنی کے اعتبار سے کوئی خاص بات نہیں۔ مناسبتیں البتہ خوب ہیں۔ (۱) حُسن، خوش، رو۔ (۲) اختری، ماہ، مشتری۔ (۳) ماہ، تاب (بہ معنی ''چمک'') دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز نے لطف پیدا کیا ہے، ورنہ بات معمولی ہے۔ ہاں مصرع اولیٰ میں ''خوش اختری کی'' کہنا بہ معنی ''خوش اختری کے بارے میں کہنا، اس کا حال بیان کرنا'' تازہ ہے، پورے شعر میں لہجہ ایسا ہے گویا کوئی نئی بات دریافت کی ہے یا نئی چیز حاصل کی ہے، اور بڑے جوش اور ولولے کے ساتھ اس کے بارے میں بات کرنا چاہتے بھی ہیں۔

''خوش اختری'' بہت تازہ اور دل چسپ ہے، اسے میرؔ نے ایک بار اور بھی استعمال کیا ہے:

وصل کیوں کر ہو اس خوش اختر کا ۔۔۔ جذب ناقص ہے اور طالع شوم (دیوان ششم)

یہاں بھی معنی میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن علم نجوم کی اصطلاحوں (وصل، اختر، جذب، طالع، شوم) کا ضلع بڑی خوبی سے باندھا ہے۔ مسئلہ پھر بھی وہی رہتا ہے کہ ''خوش اختر'' کے معنی کیا ہیں؟ فرید احمد برکاتی نے اس کے معنی ''خوش بخت'' تجویز کیے ہیں، یہی معنی پلیٹس اور ''اُردو لغت تاریخی اُصول پر'' اور اسٹائنگاس میں بھی ہیں۔ مشکل یہ ہے کہ معشوق کو ''خوش اختر'' کہنے کا نہ کوئی قرینہ ہے اور نہ سند ''نور اللغات''، ''فرہنگ اثر''، ''فرہنگِ آنندراج''، ''بہار عجم''، ''چراغ ہدایت'' اور ''مصطلحات'' سب ''خوش اختر'' سے ناواقف ہیں۔ ''بہار'' اور ''آنندراج'' میں ''خوش'' کے سابقے کے ساتھ درجنوں اندراجات ہیں، لیکن ''خوش اختر'' ناموجود ہے۔ ''بہار'' میں ''خوش ستارہ'' اور ''خوش طالع'' البتہ ہیں۔ لیکن ''خوش طالع'' کے بجائے ''خوش طالعی'' کی سند لکھی ہے۔ اُردو والے بیٹی کو ''دختر نیک اختر'' ضرور کہتے ہیں، لیکن وہاں مراد یہ ہوتی ہے کہ وہ شوہر کے معاملے میں اور سسرال کے لیے خوش نصیب ہو۔ معشوق کو نیک اختر یا خوش اختر کہنا بے لطف ہے، جب تک کہ اس کے کوئی استعاراتی معنی نہ ہوں اور استعاراتی معنی کا لغات میں کہیں پتہ نہیں۔ پھر یہ بھی دیکھیے

کہ شعر زیر بحث میں اگر ''خوش اختری'' کے معنی ''خوش نصیبی'' لیے جائیں تو متکلم عاشق سے زیادہ نجومی معلوم ہوتا ہے کہ معشوق کی خوش بختی کے بارے میں ہم کو بتانا چاہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ معنی یہاں نامناسب اور بے لطف ہیں۔ لہٰذا یہ بات بھی ظاہر ہے کہ میر نے ان دونوں اشعار میں ''خوش اختری'' اور ''خوش اختر'' کو ''حُسن'' اور ''حسین'' کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اب یہ ان کی اختراع ہے، یا کسی فارسی شاعر کے سند پر ہے، اس کے بارے میں یقین کے ساتھ کچھ کہنا مشکل ہے بہ ظاہر تو اختراع میر ہی کی معلوم ہوتی ہے۔

ایک امکان یہ ہے کہ میر نے ''خوش اختر'' کو معشوق کا استعارہ بنایا ہو اور وجہ شبہ یہ فرض کی ہو کہ معشوق حُسن فراواں رکھتا ہے، اور جس کے پاس اتنا حُسن ہوا سے خوش نصیب ہی کہا جائے گا، (جس طرح بدصورت شخص یا ناقص الاعضا شخص کو بدنصیب کہتے ہیں۔ یعنی کوئی اگر بدصورت یا ناقص الاعضا ہے تو وہ بدنصیب ہے اور اگر خوب صورت یا کامل الاعضا ہے تو خوش نصیب ہے۔)

''کس حُسن سے کہوں مَیں'' بھی پُر لطف ہے، کہ خوش اُسلوبی کا کون سا پیرایہ اختیار کروں؟ یا کوئی ایسا خوب صورت پیرایہ نہیں۔ یا پھر ''حُسن'' بہ معنی ''حسین'' ہو سکتا ہے کہ میں کس حسین کے سامنے معشوق کی خوش اختری کا بیان کروں؟ معمولی سے مضمون میں اتنے معنی بھر دینا میر ہی کے بس کا روگ تھا۔

۳۸۵/۲ اس شعر میں خود پر طنز، تمسخر، معشوق پر طنز، اپنی بے چارگی کا بیان، یہ سب اس خوب صورتی سے یک جا ہو گئے ہیں کہ میر کے کلام میں بھی (جہاں اس طرح کے شعروں کی کمی نہیں) یہ شعر ممتاز نظر آتا ہے، کتے کی طرح ایک عمر بسر کرنے کو ''آدمی گری'' سے تعبیر کرنا طنز اور خود سپردگی دونوں کی معراج ہے۔ کتے اور آدمی کا تضاد عمدہ تو ہے ہی، مزید لطف یہ ہے کہ کتے کو آدمی سے بے حد مناسبت بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کتا اگر قطعاً اولین پالتو جانور نہیں تو ان چند اولین۔ جانوروں میں سے بے شک ہے جو پالتو ہوئے اور انسانوں کے گھروں میں پلے بڑھے۔ کتے اور انسان میں مناسبت اور کتے میں بعض قابلِ قدر صفات، مثلاً وفاداری اور قناعت کی بنا پر اسے انگریزی میں man's best friend کہا جاتا ہے۔ ''شب ہا بحال سگ'' میں دو لطف ہیں۔ ایک تو یہ کہ رات کے وقت کتوں کے وجود اور اُن کے بھونکنے کا احساس زیادہ ہوتا ہے۔ (پطرس کا مضمون ''کتے'' ملاحظہ ہو۔) اور دوسرا یہ کہ کتا رات کے وقت اپنی گلی میں گھومتا پھرتا ہے اور ساری رات جاگ کر یا نیم بے داری کے عالم میں گذارتا ہے، عاشق (متکلم) کا بھی یہی حال ہے کہ وہ راتیں کوے معشوق میں گذارتا ہے۔

''آدمی گری'' اس جگہ بہت عمدہ اور معنی خیز لفظ ہے، ایک اعتبار سے اس کے معنی ہیں ''آدمی بنانے کا کام، آدمی بنانے کا عمل'' یہ اس لیے کہ ''گر'' کا لاحقہ ''بنانے والا'' کے معنی میں بھی آتا ہے۔ مثلاً ''بادشاہ گر''، ''کیمیا گر'' وغیرہ۔ ایک اعتبار سے ''آدمی گری'' کے معنی ہیں ''آدمی پن، آدمی کی طرح کا کام'' کیوں کہ ''گری'' کا لاحقہ پیشے کو بیان کرنے کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً ''باورچی گری'' یعنی ''باورچی کا پیشہ، باورچی کا کام''، ''منشی گری'' یعنی ''منشی کا پیشہ، منشی کا کام'' وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ دونوں معنی اس شعر میں بے حد مناسب ہیں۔ دیوان چہارم میں جو غزل اسی زمین و بحر میں ہے اس میں یہ قافیہ صرف موخر الذکر معنی میں استعمال ہوا ہے، لہٰذا وہاں لطف بہت کم ہے :

شب سن کے شور میرا کچھ کی نہ بے دماغی　　　　اس کی گلی کے سگ نے کیا آدمی گری کی

"آدمی گر" کے دونوں معنی میں "آدم گر" بھی مستعمل ہے۔ میرؔ نے "آدم گر" کو ایک جگہ معنی دوم میں استعمال کیا ہے۔ مضمون دیوانِ چہارم کے منقولہ بالا شعر سے مشابہ ہے :

شب رفتہ میں اس کے در پر گیا　　　　سگ یار آدم گری کر گیا　　　　(دیوانِ دوم)

جناب برکاتی نے "آدم گری" اور "آدمی گری" دونوں اپنی فرہنگ میں لکھے ہیں، لیکن دونوں معنی نہیں لکھے ہیں۔ پھر انھوں نے شاعر کا نام لکھے بغیر امداد علی بحرؔ کا ایک شعر لکھا ہے۔ شاعر کا نام نہ ہونے کے باعث گمان ہو سکتا ہے کہ یہ شعر بھی میرؔ کا ہے۔ اس کا حذف بہتر تھا۔

خود کو معشوق کا کتا کہنے کا مضمون کسی نے فارسی میں بڑی طباعی کے ساتھ نظم کیا ہے :

سحر آدم بہ کویت بہ شکار رفتہ بودی　　　　تو کہ سگ نہ بردہ بودی بہ چہ کار رفتہ بودی

(میں صبح صبح تیرے کوچے میں آیا، تو شکار کو گیا ہوا تھا، جب تو کتے کو ساتھ ہی نہیں لے گیا تھا تو بھلا کس کام سے گیا تھا؟)

میرؔ کے شعر زیرِ بحث میں عشقِ مجازی کی خوش بو اتنی واضح نہ ہوتی تو اسے نعت پر بھی محمول کر سکتے تھے۔ شیخ فریدالدین عطار نے اپنی کتاب "تذکرۃ الاولیا" کے دیباچے میں لکھا ہے کہ "حضرت جمال موصلی کی پوری زندگی اسی تمنا میں خونِ دل پیتے اور دولت صرف کرتے گذر گئی کہ کسی طرح حضور اکرم صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کے روضۂ اقدس کے قریب مجھے ایک قبر میں جگہ مل جائے اور جب جگہ مل گئی تو انتقال کے وقت یہ وصیت فرمائی کہ میری قبر پر یہ کتبہ لگا دینا کہ آپ کا کتا آپ ہی کے در پر پڑا ہے۔" ممکن ہے شاہ جہانی دربار کے مشہور شاعر محمد جان قدسی کو اپنی شہرۂ آفاق نعت کے ایک شعر کا مضمون شیخ عطار کی بیان کردہ روایت سے ہی حاصل ہوا ہو۔ محمد جان قدسی کا شعر ہے :

نسبت خود بہ سگت کردم و بس منفعلم　　　　زانکہ نسبت بہ سگ کوے تو شد بے ادبی

(میں نے آپ کے کتے کی طرف اپنی نسبت کی اور بہت شرمندہ ہوں، کیوں کہ آپ کی گلی کے کتے کی طرف بھی خود اپنی نسبت کرنا بے ادبی ہے۔)

قدسی کی نعت پر درجنوں تضمینیں لکھی گئیں۔ غالبؔ نے بھی اس کا خمسہ کیا ہے، لیکن اس شعر کا جواب غالبؔ سے بھی نہ ہوا، میرؔ نے ذرا ہٹ کر کہا، اور انداز یہاں ایسا رکھا کہ شعر نعتیہ بھی ہو سکتا ہے، اور عاشقانہ بھی :

فخر سے ہم تو کلہ اپنی فلک پر پھینکیں　　　　اس کے سگ سے جو ملاقات مساوات رہے　　　　(دیوانِ ششم)

۳۸۵/۳ سردار جعفری نے اس شعر کے بارے میں لکھا ہے کہ یہاں "انقلاب کا منظر آج کے زمانے کے مطابق سیاسی اور سماجی تبدیلی کے لیے نہیں استعمال ہوا ہے۔ اس کا مطلب صرف غلبہ اور انتشار کے دور کا خاتمہ ہے۔ یہ انداز اور رجحان دراصل عاشق اور معشوق کی دوئی کا پتہ دیتا ہے اور فرد اور سماج، انسان اور زمانے کے ٹکراؤ کو ظاہر کرتا ہے۔" بات بہت عمدہ ہے، لیکن شعر کے مطلب کو "صرف غلبہ اور انتشار کے دور کے خاتمے" تک محدود کر دینا مناسب نہیں ہے۔ ترقی پسند نظریہ

شعر کی مشکل یہ ہے کہ وہ متن میں ایک ہی معنی کا وجود پسند کرتا ہے۔ متن کی طرف درست رویہ کثیر المعنویت کے امکان کا دروازہ کھلا رکھنا ہے۔ اگر کسی متن میں سیاسی رسماجی معنی بھی نکل سکتے ہیں تو کیوں نہ نکالے جائیں! سردار جعفری کی یہ بات درست ہے کہ شعر زیرِ بحث میں عاشق اور معشوق کی دوئی اور فرد رسماج، انسان رزمانہ کے تصادم کا احساس ہے، لیکن اس میں سماجی رسیاسی تبدیلی کے امکان یا اُس کے تقاضے کا بھی ذکر ہے، جس طرح مومن کے اس شعر میں ہے جو ۳۸۱/۲ کی بحث میں نقل ہوا ہے:

اے حشر جلد کر تہ و بالا جہان کو   یوں کچھ نہ ہو، امید تو ہے انقلاب میں

اگر کوئی متن سیاسی رسماجی معنی (یا معنویت) کا متحمل ہو سکتا ہے، تو پھر سخن فہمی کا فرض ہے کہ اس متن کی یہ صفت بیان کی جائے اور اُس کی سیاسی سماجی معنویت کو ظاہر کیا جائے۔ مشکل تب آپڑتی ہے جب نقاد اس بات پر اصرار کرے کہ کسی متن میں اور کوئی معنی ہیں ہی نہیں، یا صرف سیاسی سماجی معنی ہیں۔ یا پھر وہ متن کے ساتھ زبردستی کر کے سیاسی رسماجی معنی برآمد کرے۔ اس زبردستی کی ذرا باریک اور subtle مثال پیر ماشری (Pierre Macherey) کے تصورات ہیں جہاں وہ غیر حاضری (Absence) کا نظریہ پیش کرتا ہے، اور کہتا ہے کہ بعض متون کی معنویت ان باتوں میں ہوتی ہے جو ان میں مذکور نہیں ہوتیں۔ اس غیر حاضری کے معنی یہ ہیں کہ متن بنانے والے کو ان تصورات کا گہرا احساس تھا اور اس نے ان کے بارے میں سکوت اختیار کر کے ان کی اہمیت ہم پر واضح کی ہے۔ ماشری کہتا ہے کہ جو چیزیں متن میں کہی ہی نہیں گئی ہیں، اُن کی وضاحت کے لیے ہمیں انتقادیاتی موضوع The critical "explicit" کا انتظار کرنا چاہیے، اور یہ Critical "explicit" لامتناہی ہو سکتا ہے۔ اپنی مشہور کتاب A Theory of Literary Production میں ماشری کہتا ہے:

> The recognition of the area of shadow in and around the word is the initial moment of criticism. But we must examine the nature of this shadow: does it denote a true absence or is it the extension of a half-presence?.. It might be said that the aim of criticism is to speak the truth, a truth not unrelated to the book, but not as the content: of its expression.
>
> ترجمہ: کسی متن کے اندر اور اُس کے گرد اگرد دھندلے پن اور سائے کے وجود کا اعتراف اور پہچان، تنقید کا ابتدائی لمحہ ہے۔ لیکن ہمیں اُس سائے کی نوعیت کو دیکھنا چاہیے: کیا یہ کسی حقیقی غیاب کی غمازی کرتا ہے، یا یہ کسی نیم حضوری کی توسیع ہے؟ ہم کہہ سکتے ہیں کہ تنقید کا مقصود سچ بولنا اور سچ کو ظاہر کرنا ہے، ایسا سچ جو (زیرِ بحث) کتاب سے غیر متعلق نہ ہو، بل کہ اس کے اظہار کا مافیہ ہو۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ جو چیزیں متن میں موجود ہی نہیں ہیں، یعنی اس کے اظہار (expression) کا مافیہ (content) نہیں ہیں، ان کو بھی متن کا حصہ قرار دے کر اُن کے بارے میں گفت گو ہو سکتی ہے۔ بہ قول ماشری "کوئی کتاب خود مکتفی نہیں ہوتی ہے۔ اُس کے ساتھ لازماً ایک غیر حاضری بھی ہوتی ہے، جس کے بغیر کتاب کا وجود ممکن

نہیں۔'' مثال کے طور پر (بہ قول ماشری) ژول ورن (Jules Vesrne) اپنے ناولوں میں کہنا یہ چاہتا ہے کہ سائنس اور صنعت نے متوسط طبقے کو ترقی کی شاہ راہ پر گام زن کر دیا ہے۔ لیکن چوں کہ اس نظریے (ideology) میں بعض داخلی تضادات ہیں۔ اس لیے اس کی تصویر کشی (figuration) اور نمائندگی (representation) کے درمیان خاموشی کے وقفے ہیں اور وہی اس کے ناولوں کی جان ہیں۔

ماشری کا ذکر میں نے اس لیے کیا کہ گوپی چند نارنگ نے فیض پر لکھتے وقت ماشری کے خیالات کا حوالہ دے کر ترقی پسند تنقید کی سادہ لوحی اور سہل بیانی کا ذکر کیا ہے۔ حالاں کہ خود ماشری ایک قسم کی سادہ لوحی اور مارکسی خود فریبی کا شکار ہے، کہ وہ متن کو لامحالہ تاریخی شعور کا پابند قرار دیتا ہے۔ اور جو چیزیں اس میں نہیں ہیں اُن کے غیاب کو وہ اُن کے حضور کی دلیل ٹھہراتا ہے۔ یہ اگر معصومیت نہ ہوتی تو بد دیانتی ٹھہرتی۔ دوسری بات یہ کہ ماشری کا نظریہ غیاب بھی بہت نایاب نہیں ہے۔ مفسرین حدیث نے امام بخاریؒ کے یہاں بعض مسائل کی غیر حاضری کے لیے اس طرح کی توجیہات اور تاویلات بہت پہلے بیان کر دی تھیں۔

متن کے ساتھ زبردستی کر کے ناموجود معنی برآمد کرنے کی ایک مثال تو پیئر ماشری ہے، جس کے یہاں بہ ہر حال بعض ذہنی قلابازیاں اور پیچیدگیاں ہیں۔ دوسری مثال سردار جعفری کی ہے، جہاں وہ کہتے ہیں کہ میر نے بہت سے اشعار میں ''براہ راست سماجی معاشی اور سیاسی مسائل کو ڈھال دیا ہے۔ اُنھوں نے کبھی یہ خیال نہیں کیا کہ یہ مضامین غزل کی طبع نازک پر گراں گذریں گے۔'' اس کے بعد وہ میر کا حسب ذیل شعر نقل کرتے ہیں :

نہ مل میر اب کے امیروں سے تو ہوے ہیں فقیر ان کی دولت سے ہم (دیوانِ دوم)

ان کا خیال غالباً یہ ہے کہ ''دولت'' یہاں بہ معنی wealth ہے، اور اسی لیے اس شعر میں ''سماجی معاشی اور سیاسی'' مسائل کا براہ راست ذکر ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ شعر معشوق مزاج رؤسا کے بارے میں ہے، اور یہاں ''دولت سے'' کے معنی ''بدولت'' یعنی on account of نہ کہ ''بہ وجہ تمول'' ہے یعنی ہم ان کے عشق میں فقیر ہو گئے۔ اسی بات کو میر نے دیوانِ اوّل میں اور واضح کر کے لکھا ہے :

امیر زادوں سے دلی کے مل نہ تا مقدور کہ ہم فقیر ہوے ہیں اُنھیں کی دولت سے

ایک بار وحید اختر نے مندرجہ بالا شعر مجھے میر کے ''سماجی اور سیاسی شعور کے ثبوت میں سنایا تھا۔ حالاں کہ یہاں بھی ''دولت'' بہ معنی wealth نہیں، بل کہ ''دولت سے'' بہ معنی ''بدولت'' ہے۔ اگر دیوانِ اوّل والے شعر کے بارے میں سوال ہو کہ معشوق صفت امرا کی کیا دلیل ہے؟ تو اُن کے بارے میں آبرو کا شعر ہم $\frac{۳۷۲}{۳}$ پر پڑھ چکے ہیں :

میرزائی سے ہوے نامرد دلی کے امیر ناز کے مارے پھری جاتی ہے مژگاں کی سپاہ

اگر یہ سوال ہو کہ ''دولت سے'' بہ معنی on account of پڑھنے کے لیے دلیل کیا ہے، اور ''دولت'' بہ معنی wealth پڑھنے سے ہمیں کیا چیز مانع ہے؟ تو اس کا جواب یہ ہے کہ اگر ''دولت'' بہ معنی wealth ہے تو ''دولت سے'' کی جگہ ''دولت کی وجہ سے'' ہونا چاہیے۔ ''ہم ان کی دولت سے فقیر ہوے ہیں'' کے معنی یہ ہرگز نہیں ہو سکتے کہ ہم ان کی دولت

کی وجہ سے یا اس کے باعث فقیر ہوئے ہیں۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ ’’دولت‘‘ بہ معنی ’’وجہ، باعث‘‘ میر کے زمانے میں عام تھا۔ شاہ حاتم کا ایک شعر ہم ۳۸۰/۱ پر دیکھ چکے ہیں۔ جرأت کہتے ہیں:

کیا کہوں جو کہ ملا ہم کو جنوں کی دولت تن کو عریانی ملی پاؤں کے تیں خار ملے

میر سوز نے ایک قطعے میں اپنے دوستوں کی مدح کی ہے، کہ وہ سب موزوں طبع تھے، لہٰذا ان کی صحبت میں بیٹھ کر میں بھی شاعر ہو گیا:

ورنہ میں اور شاعری توبہ یہ بھی سب صاحبوں کی ہے دولت

لہٰذا یہ بالکل واضح ہے کہ میر کے شعروں میں ’’دولت سے‘‘ بہ معنی ’’وجہ سے‘‘ ہے۔ مزید ثبوت درکار ہو تو میر کا حسب ذیل شعر دیکھیں۔ یہاں ’’دولت سے‘‘ کا لفظ نہیں ہے، اس لیے مضمون اور بھی صاف ہو گیا ہے:

مت مل اہل دول کے لڑکوں سے میر جی ان سے مل فقیر ہوئے (دیوانِ اوّل)

یہ سب شعر دراصل شہر آشوب کے عالم سے ہیں۔ (ملاحظہ ہو ۳۰۹/۲۔) بہت سے بہت یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان کو امیروں کی دولت مندی کے خلاف احتجاج کے معنی بھی دیے جا سکتے ہیں۔ لیکن یہ مفہوم بہت کم زور ہے۔

تنقید کے سلسلے میں بنیادی بات یہی ہے کہ نقاد کو چاہیے کہ وہ متن کو متن ہی کے اُصول و قوانین کی روشنی میں پڑھے، اپنے مفروضات کی روشنی میں نہیں۔ اور متن کے جو اُصول و قوانین وہ دریافت کرے اُن کا پورا پورا ثبوت متن سے مل سکتا ہو، یہ سوال بہر حال رہتا ہے کہ کوئی نقاد اپنے شعوری یا غیر شعوری تعصبات اور وابستگیوں کو کس حد تک پسِ پشت ڈال سکتا ہے؟ لیکن کوشش تو بہر حال کرنی چاہیے، یہ نہ کرنا چاہیے کہ ادب رمتن کے بارے میں رائے پہلے قائم کر لی جائے اور پھر اُسی کو ادب رمتن میں تلاش کیا جائے۔ (یعنی ادب رمتن کو اس ارادے کے ساتھ پڑھا جائے کہ ہم نے جو رائے پہلے سے قائم کر رکھی ہے، اُسی کی صداقت کے ثبوت ہم ادب رمتن میں تلاش کریں گے۔)

اس طویل (لیکن ضروری) عبارت معترضہ کے بعد میر کے شعر زیر بحث کی طرف دوبارہ راجع ہوتے ہیں۔ ’’چنبری‘‘ بہ معنی ’’دائرے کی شکل کا‘‘ ہے۔ لیکن ’’چنبری‘‘ کے معنی ’’گردش کرنے والا، رقص کرنے والا‘‘ بھی ہوتے ہیں۔ (آنندراج) آسمان کو ’’چرخ‘‘ اسی لیے کہتے ہیں کہ وہ گردش کرتا ہے۔ اس لیے ’’چرخ‘‘، ’’چنبری‘‘ اور ’’دور‘‘ میں نہایت لطیف مناسبت ہے۔ مزید معنوی لطف یہ ہے کہ جو شے گردش کر رہی ہو اُس کی بنیاد کیسے رکھ سکتے ہیں؟ لہٰذا مصرع ثانی میں الوالعزمی کے ساتھ ساتھ ایک طنز بھی ہے۔ اور یہ تو ظاہر ہی ہے کہ چرخ چنبری کی بنیاد دوبارہ اگر رکھی بھی تو اس بات کی کوئی دلیل نہیں کہ نئے آسمان کا دور متکلم کے موافق ہی جائے گا۔ یہ طنز کا مزید پہلو ہے۔ اس سے ملتا جلتا مضمون میر نے دیوان دوم میں نظم کیا ہے، لیکن وہاں یہ معنوی العیاد نہیں ہیں:

شاید کہ قلب یار بھی ٹک اس طرف پھرے میں منتظر زمانے کے ہوں انقلاب کا

ہاں ’’قلب‘‘ کا لفظ خوب ہے، کیوں کہ اس کے معنی ’’پلٹنا‘‘ بھی ہیں۔ یہ مناسبت کی اچھی مثال ہے۔

انوری کے ایک مشہور قصیدے کا مطلع ہے:

اے مسلمانان فغان از دور چرخ چنبری وز نفاق تیر و قصد ماہ و کید مشتری

(اے مسلمانو! چرخ چنبری کے دور سے فریاد و فغاں ہے، اور مریخ کی دشمنی سے، اور چاند کی چال سے، اور مشتری کے مکر سے فریاد ہے۔)

ممکن ہے میر کو "چرخ چنبری" کے ساتھ "دور" کا لفظ لانے کا خیال انوری کا شعر دیکھ کر آیا ہو۔ لیکن انوری کے یہاں مضمون بالکل معمولی ہے، نجوم کی اصطلاحوں نے اسے زور بخش دیا ہے۔ میر کے شعر میں ایک طنطنہ اور اولوالعزمی ہے، اور اس کی تہ میں اپنی مجبوری کا احساس بھی۔ میر کے یہاں مضمون اور اُسلوب دونوں پُر زور ہیں۔ انوری کے یہاں صرف اُسلوب زور دار ہے۔ غالب کا مشہور فارسی مطلع بھی ممکن ہے میر سے متاثر ہو۔ یہ ضرور ہے کہ غالب نے مصرع ثانی میں مضمون بہت وسیع کر دیا ہے:

بیا کہ قاعدہ آسماں بگر دانیم قضا بہ گردش رطل گراں بگر دانیم

(آؤ آسمان کے قاعدے کو پلٹ دیں اور بھاری پیمانے کی گردش کے ذریعہ تقدیر کو پلٹا دیں۔)

غالب کے شعر میں انوری کی سی روانی نہیں ہے، لیکن بلند آہنگی تو خوب ہے۔

(۳۸۶) (۴۷۲)

دیکھ تو دل کہ جاں سے اُٹھتا ہے یہ دھواں سا کہاں سے اُٹھتا ہے

۱۰۵۰ سدھ لے گھر کی بھی شعلۂ آواز دود کچھ آشیاں سے اُٹھتا ہے

بیٹھنے کون دے ہے پھر اس کو جو ترے آستاں سے اُٹھتا ہے

یوں اُٹھے آہ اس گلی سے ہم جیسے کوئی جہاں سے اُٹھتا ہے

۳۸۶/۱ مصحفی نے اس زمین میں دو غزلہ کہا ہے۔ ایک میں نو شعر ہیں، دوسری میں سات۔ میر کی غزل میں نو شعر ہیں، ممکن ہے دونوں نے نو نو شعروں کی غزل مشاعرے کے لیے کہی ہو، پھر مصحفی نے سات شعروں کی غزل میر کے جواب میں مزید کہی ہو۔ مصحفی کے سولہ شعروں میں جودت طبع کے ثبوت موجود ہیں، لیکن ان کا کوئی شعر میر کے ان شعروں کا ہم رتبہ نہیں جو میں نے انتخاب میں شامل کیے ہیں۔

مطلع کا مضمون دیوانِ دوم میں میر نے یوں دہرایا ہے:

اک آگ سی لگی ہے کہیں کچھ دھواں سا ہے کیا جانیے کہ چھاتی جلے ہے کہ داغ دل

دیوانِ دوم کا شعر سائر مشہدی سے براہِ راست مستعار ہے، لیکن اس کے اپنے لطف بھی ہیں۔ لہٰذا اس پر گفتگو بروقت ہوگی۔ فی الحال اس مطلعے پر غور کرتے ہیں۔ سب سے پہلی بات یہ کہ دونوں مصرعے انشائیہ ہیں، اور ان کے لہجے میں شدید ڈرامائیت ہے، اس میں تحیر، عُجلت (urgency) افتخار، خفیف سا طنز، سب

شامل ہیں۔ پھر متکلم اور مخاطب کا ابہام بھی خوب ہے۔ ممکن ہے شعر کا مخاطب خود ہی متکلم ہو، یعنی متکلم اپنے آپ سے کہہ رہا ہو کہ تم کس خیال میں گم ہو، کہاں محو ہو، دیکھو دھواں اُٹھ رہا ہے، پتہ لگاؤ کہاں سے اُٹھ رہا ہے؟ تمھارا دل جل رہا ہے کہ تمھاری جان جل رہی ہے؟ (اس مفہوم میں اسی غزل کا اگلا شعر دیکھیں اور $\frac{51}{2}$ پر بھی غور کریں۔) دوسرا مفہوم یہ ہے کہ عاشق (متکلم) معشوق سے کہہ رہا ہے کہ ذرا دیکھو تو سہی، مَیں جلا جاتا ہوں۔ ذرا سوچ اور پتہ لگا کہ یہ دھواں میرے دل کا (یعنی آہوں کا) ہے، یا میری جان (یعنی میری زندگی، میری روح) کا ہے۔ تیسرا مفہوم یہ ہے کہ کوئی اور شخص معشوق سے کہہ رہا ہے کہ ذرا دیکھو تو سہی یہ تمھارے عاشق کو کیا ہو گیا؟ یہ دھواں اُس کی آہوں کا ہے (دل کا ہے) کہ اس کی جان ہی جلی جا رہی ہے؟

ہر صورت میں ''یہ'' اور ''سا'' کا لطف بیان سے باہر ہے، کیوں کہ یہ الفاظ بہ یک وقت فاصلے کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں۔ (یعنی معشوق کہیں دُور ہے۔) اور صورتِ حال کے ابہام کی طرف بھی، کہ معشوق اور عاشق، یا متکلم اور عاشق اور معشوق سب ایک دوسرے کے پاس پاس ہیں، اور دھواں ابھی پوری طرح ہر طرف کو محیط نہیں ہوا ہے، بل کہ بس ذرا ذرا سا اُٹھ رہا ہے۔ چھوٹے چھوٹے لفظوں میں اس قدر معنی بھر دینا میرؔ کا ادنیٰ کرشمہ ہے۔ زبردست کیفیت کا شعر ہے، لیکن معنی کا پہلو بھی نمایاں ہے۔ میرؔ کے خاص انداز کا شعر ہے کہ کیفیت بھی ہے، معنی بھی، لہجے میں ابہام بھی ہے۔ (لیکن کوئی پہلو خود ترحمی کا نہیں) اور متکلم کا بھی ابہام ہے۔ غیر معمولی شعر ہے۔ مصحفیؔ نے ''کہاں'' کے قافیے کے ساتھ بالکل انصاف نہ کیا:

جمع رکھتے نہیں نہیں معلوم   خرچ اپنا کہاں سے اُٹھتا ہے

$\frac{386}{2}$ اس سے ملتا جلتا مضمون $\frac{51}{2}$ پر بیان ہوا ہے، لیکن وہاں استعارہ رونے کا ہے۔ مصحفیؔ نے بھی ''آشیاں'' کا قافیہ اچھا نظم کیا ہے ان کا مضمون بھی میرؔ سے مشابہ ہے:

نالہ کرتی ہے جس گھڑی بلبل   شعلہ اک آشیاں سے اُٹھتا ہے

لیکن میرؔ کے یہاں مصرع اولیٰ میں انشائیہ اُسلوب نے ڈرامائی شدت پیدا کر دی ہے، اس کے سامنے مصحفیؔ کا مصرع اولیٰ بے رنگ معلوم ہوتا ہے۔ آواز کو شعلے سے تشبیہ دینا ہماری شاعری کا مشہور مضمون ہے:

ڈھونڈے ہے اس مغنی آتش نفس کو جی   جس کی صدا ہو جلوۂ برق فنا مجھے   (غالبؔ)
اس غیرت ناہید کی ہر تان ہے دیپک   شعلہ سا چمک جاے ہے آواز تو دیکھو   (مومنؔ)
رشتہ آہ آتشیں سے سراجؔ   مجھ کو ہر رات شعلہ بانی ہے   (سراجؔ اورنگ آبادی)

ایسے زبردست شعروں کے سامنے بھی میرؔ کا زیرِ بحث شعر ممتاز نظر آتا ہے، کیوں کہ اس میں کیفیت اور ڈرامائیت دونوں کا وفور ہے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ''شعلۂ آواز'' کا مضمون ہندستانیوں (یا سبک ہندی والوں) کا وضع کیا ہوا ہے۔ ''بہارِ عجم'' میں ''شعلۂ آواز'' کی سند کے طور پر محسن تاثیرؔ، غنیؔ کاشمیری اور صائبؔ کے شعر درج ہیں۔ یعنی کوئی شعر سبک صفاہانی یا کسی

خالص ایرانی شاعر (مثلاً سعدی، حافظ، جامی) کا نہیں۔ مخفی کا شعر اس قدر خوب صورت ہے کہ میر کے شعر سے، بہت مختلف المضمون ہونے کے باوجود اسے نقل کیے ہی بنے:

بود از شعلۂ آواز قلقل بزم ما روشن سرت گردم مکن خاموش ساقی شمع مینارا

(قلقل کے شعلۂ آواز سے ہماری بزم روشن ہوتی ہے۔ اے ساقی، مَیں تیرے قربان تو شمع مینا کو خاموش نہ کر۔)

''بہار عجم'' میں (اور غالباً اس کی دیکھا دیکھی ''اُردو لغت، تاریخی اُصول پر'' میں) ''شعلۂ آواز'' کے معنی لکھے ہیں۔ ''پُر سوز آواز جو دلوں پر اثر کرے۔'' ظاہر ہے کہ اُردو شعرا نے ''شعلۂ آواز'' کو ان معنی تک محدود نہیں رکھا ہے۔ میر، مومن اور غالب تینوں کے شعروں میں آواز کی پُر سوزی سے زیادہ اُس کی شدت، اُس کی فن کارانہ مہارت اور اُس کی قوت وزور مراد ہے۔

جناب عبدالرشید نے ولی کے شعر کی طرف مجھے متوجہ کیا ہے جس سے ''بہار عجم'' اور ''اُردو لغت'' میں بیان کردہ معنی کی توثیق ہوتی ہے:

درد منداں کوں سوا ہے قول مطرب دلنواز گرمی افسردہ طبعاں شعلۂ آواز ہے

اس نہایت عمدہ شعر کے ساتھ اُنھوں نے سودا اور یقین کے بھی اشعار کی طرف میری توجہ دلائی ہے جن سے میرے بیان کردہ معنی کی توثیق ہوتی ہے۔

کیجیے نہ اسیری میں اگر ضبط نفس کو دے آگ ابھی شعلۂ آواز قفس کو (سودا)

نہیں تو تھامتی اس شعلۂ آواز کو اپنے بھوجل جائیں گے تا حق تیرے بال و پرائے قمری (یقین)

میرا خیال ہے ''شعلۂ آواز'' کی ترکیب اُردو فارسی شعرا کو دیپک راگ نے سجھائی ہوگی۔

میر کے شعر میں لفظ ''بھی'' کے باعث یہ کنایہ قائم ہوتا ہے کہ شعلۂ آواز نے اور جگہ تو آگ لگا ہی دی تھی، اب گھر بھی جلنا شروع ہو گیا ہے۔ مصرع ثانی میں لفظ ''کچھ'' کے باعث کئی معنی ممکن ہو گئے ہیں (۱) کوئی دھوئیں کی سی چیز (۲) تھوڑا سا دھواں (۳) ایسا لگتا ہے جیسے دھواں آشیاں سے اُٹھ رہا ہے۔ بے مثال شعر ہے۔

۳۸۶/۳ مصحفی اس قافیے کو بھی نہ سنبھال پائے ہیں:

جو کہ پتھر سا جم کے بیٹھے ہے کب تیرے آستاں سے اُٹھتا ہے

ہاں لفظ ''جم'' (''چھاتی پر جم کی طرح ہونا'') اور ''پتھر'' کی مناسبت سے ''آستاں'' خالی از لطف نہیں۔ لیکن میر کا شعر چند در چند معنی رکھتا ہے، ملاحظہ ہو۔ پہلے معنی تو یہ ہیں کہ جو تیرے آستاں سے اُٹھا وہ در بہ در ہو گیا، اسے پھر بیٹھنے (آرام کرنے) کا موقع نہ ملا۔ یعنی عاشقوں کی پناہ گاہ بھی تو ہی ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ جو تیرے آستاں سے اُٹھا، لوگوں نے اُسے تیرا بے وفا قرار دے کر اُسے پھر قرار نہ لینے دیا۔ بل کہ اُسے ہمیشہ کے لیے آوارہ گرد کر دیا۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ جو تیرے آستاں سے اُٹھا وہ پھر کھڑا ہی رہا، اُس کو بیٹھنے کی اجازت نہ ملی۔ ان معنی کی رو سے ''بیٹھے کون دے ہے'' میں استفہام انکاری کے ساتھ ساتھ ایک غیر شخصی استبداد بھی ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''جو اس بھنور میں پھنسا پھر اُسے نکالے

کون؟''یعنی بھنور میں پھنسے ہوئے شخص کا نکلنا ممکن نہیں۔ چوتھے معنی یہ ہیں کہ تیرے آستاں پر لوگوں کا ہجوم اس قدر ہے کہ اگر کوئی شخص وہاں سے اٹھ جائے تو کوئی دوسرا اُس کی جگہ لے لیتا ہے۔ اور پہلے والے شخص کو بیٹھنے کا موقعہ دوبارہ نہیں ملتا۔ ہر صورت میں، آستاں سے اُٹھنے والا شخص اپنے بھلے بُرے کی پہچان سے عاری اور لائق تحقیر شخص ٹھہرتا ہے، ایسا شخص جس نے خود ہی اپنے پاؤں پر کلہاڑی ماری اور جس کا اب کوئی ٹھور ٹھکانا نہیں۔

بنیادی طور پر یہ مضمون عام اور پیچیدگی سے عاری ہے۔ خواجہ احسن الدین بیاؔن نے اسے بڑی کیفیت اور شدت کے ساتھ بیان کیا ہے:

ہم سرگذشت کیا کہیں اپنی کہ مثل خار پامال ہوگئے تیرے دامن سے چھوٹ کر

لیکن میرؔ نے اس میں کئی معنی ڈال کر اس کی دنیا ہی بدل دی ہے۔ اب اس میں کیفیت کم، لیکن شور انگیزی زیادہ ہے۔

۳۸۶/۴ اس مضمون کو میرؔ نے اُردو اور فارسی میں ایک اور جگہ بھی کہا ہے:

دور از آں سرمایۂ جاں ہیچ لطف زیست نیست ہر کہ رفت است از درش گوئی ز دنیا رفتہ است

(اس سرمایۂ جاں سے دور زندگی کا کوئی لطف نہیں، جو اس کے در سے گیا، گویا وہ دنیا ہی سے چلا گیا۔)

زیر بحث شعر میں جو بات کنائے کے پردے میں مستور تھی، فارسی کے شعر میں واشگاف ہوگئی۔ پھر فارسی شعر میں کثرت الفاظ کا عیب الگ ہے۔ پھر دیوان ششم میں اس مضمون کو میرؔ اس طرح ادا کرتے ہیں:

اس گلی سے جو اُٹھ گئے بے صبر میرؔ گویا کہ وے جہاں سے گئے

یہاں لفظ ''بے صبر'' میں، اور ۳۸۶/۴ کی خفیف سی بازگشت میں بھی، ایک لطف ضرور ہے، لیکن معنی کی وہ فراوانی یہاں نہیں جو زیر بحث شعر میں ہے۔ پھر زیر بحث شعر میں واحد متکلم کے صیغے نے معاملے کو ڈرامائیت اور فوری پن بخش دیا ہے، جب کہ فارسی شعر اور دیوان ششم کے شعر میں عمومی بیان کی کیفیت ہے۔ اس میں کوئی فوری پن نہیں، نہ شور انگیزی ہے زیر بحث شعر کیفیت سے مالا مال ہے، اور معنی سے بھی خالی نہیں۔ دوسرے مصرعے کے ابہام نے حسب ذیل امکانات پیدا کردیے ہیں۔ (۱) جب ہم اُٹھے تو بہت سے لوگوں نے آہ و فغاں کی، گویا ہم نہ اُٹھے کوئی جنازہ اُٹھا۔ (۲) ہم وہاں سے اس قدر بادل ناخواستہ اور ناراضامندی سے اُٹھے گویا دنیا سے اُٹھ رہے ہوں۔ (۳) ہم اپنی مرضی سے نہ اُٹھے، بل کہ اُٹھائے گئے، جس طرح جنازہ اُٹھایا جاتا ہے۔ (۴) ہم وہاں سے اس قدر رنجیدہ اور غمگین اُٹھے گویا کوئی دنیا سے اُٹھ رہا ہو اور ہم اُس کی مٹی میں شریک ہو رہے ہوں۔ (۵) معشوق سے دوری میں زندگی کا لطف کچھ نہیں، اس لیے جب ہم اُس گلی سے اُٹھے تو گویا دنیا ہی سے اُٹھ گئے۔

یہ بھی ملحوظ رکھیے کہ معشوق کی گلی کو صرف ''اُس گلی'' کہہ کر واضح کردیا ہے، اسی طرح، یہ بھی لطف بلاغت ہے کہ ''اُٹھنا'' کو دونوں مصرعوں میں دو الگ الگ معنی میں استعمال کیا، مصرع اولیٰ میں ''آہ'' بہ ظاہر حشو معلوم ہوتا ہے، لیکن دراصل بہت کارگر ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ''آہ'' اور ''اُٹھنا'' میں مناسبت ہے، کیوں کہ آہ کو بھی اُوپر اُٹھتا ہوا فرض کرتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ لفظ ''آہ'' کا صوتی آہنگ نقاہت اور بے دلی سے اُٹھنے کو بڑی خوبی سے واضح کرتا ہے۔ تیسری بات

یہ کہ "آہ" کے لفظ سے اس بات کی طرف اشارہ ملتا ہے کہ متکلم کسی کو اپنا حال سنا رہا ہے۔ داستان عشق کی مختلف منزلیں بیان ہو رہی ہیں، کہیں پر انبساط ہے، کہیں درد و رنج۔ یہ موقعہ درد و رنج کا ہے، اس لیے متکلم آہ بھرتا ہے اور کہتا ہے کہ ہم اس گلی سے یوں اٹھے جیسے کوئی جہاں سے اٹھتا ہے۔

معشوق کے در سے عالم دیوانگی میں، یا مر کر اٹھنے کا مضمون خسرو نے بڑی کیفیت اور تازگی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ عجب نہیں کہ میر نے خسرو کے مندرجہ ذیل شعر سے فیضان حاصل کیا ہو۔

بہ خود بیروں نمی رفتیم ازیں در ولے از خود بدر رفتیم و رفتیم

(ہم اپنے آپ تو اس دروازے کو چھوڑ کر جانے والے نہ تھے، لیکن اپنے آپ سے باہر ہو گئے اور چلے گئے۔)

خسرو کے برخلاف سودا نے بڑی طباعی سے کہا ہے:

ترے نکالے سے تجھ گھر سے کون جاتا ہے وہی تو جائے گا پیارے کہ جس کی آئی ہے

(۳۸۷) (۴۸۰)

کس طور ہمیں کوئی فریبندہ لبھا لے آخر ہیں تری آنکھوں کے ہم دیکھنے والے

عشق ان کو ہے جو یار کو اپنے دم رفتن کرتے نہیں غیرت سے خدا کے بھی حوالے

۱۰۵۵ احوال بہت تنگ ہے اے کاش محبت اب دست تلطف کو مرے سر سے اٹھا لے

۳۸۷/۱ مطلع برائے بیت ہے، اس میں "آنکھوں" اور "دیکھنے والے" کی رعایت کے سوا کچھ نہیں۔ "کسی کی آنکھ / آنکھیں دیکھنا" یا "کسی کی آنکھ / آنکھیں دیکھے ہوئے ہونا" کے معنی ہیں "کسی کا صحبت یافتہ یا تربیت یافتہ ہونا۔" اس مضمون کو، کہ جس نے تجھے دیکھا وہ کسی اور کی جانب نہ دیکھے گا۔ سعدی نے پایۂ فلک تک پہنچا دیا ہے:

افسوس بر آں دیدہ کہ روے تو نہ دید است یا دیدہ و بعد از تو بہ روے نگرید است

(اس آنکھ پر افسوس جس نے تیرا منھ نہ دیکھا۔ یا جس نے تیرا منھ دیکھ کر کسی اور کا منھ دیکھا۔)

حق یہ ہے کہ میر کو اس کے بعد کوشش ہی نہ کرنی تھی۔ سعدی کا شعر کیفیت اور شور انگیزی کی معراج ہے۔

۳۸۷/۲ یہاں غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے:

قیامت ہے کہ ہووے مدعی کا ہم سفر غالب وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

اس میں کوئی شک نہیں کہ روانی اور انتخاب الفاظ میں ندرت (قیامت، کافر) کے باعث غالب کا شعر خوب صورت اور کامیاب استفادے کا درجہ رکھتا ہے۔ لیکن میر کے شعر میں معنی کی چند در چند تہیں ہیں۔ اور مضمون کے لحاظ سے میر کو اولیت کا شرف تو حاصل ہے ہی، کہ الفضل للمتقدم۔ اب معنی کہ پہلو ملاحظہ ہوں:

(۱) "عشق ہے" محاورہ ہے، بہ معنی "آفریں ہے"۔ لیکن مصرع اولیٰ میں اس کا صرف اس طرح ہوا ہے کہ معنی یہ بھی بنتے ہیں کہ صحیح معنی میں عشق ان کو ہے، یا عشق اگر ہے تو ان لوگوں کو ہے جو یار کو اپنے دم رفتن......

(۲) ''خدا کے حوالے''، ''فی امان اللہ'' وغیرہ فقرے سفر پر جانے والوں سے بھی کہے جاتے ہیں، اور سفر پر جانے والے لوگ ان سے بھی کہہ سکتے ہیں جنھیں وہ چھوڑ کر جا رہے ہیں، لہٰذا ''یار کو اپنے دم رفتن'' کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) اپنے یار کو ہنگام سفر، یعنی اپنے یار سے، جس وقت یار سفر کو جا رہا ہو اور (۲) اپنے سفر کے وقت یار کو، یعنی اپنے یار سے، اس وقت جب وہ (عاشق) سفر کو جا رہا ہو۔

(۳) جس طرح اُردو میں ''جانا'' کے ایک معنی ''مرنا'' ہیں، اُسی طرح فارسی میں بھی ''رفتن'' کے ایک معنی ''مرنا'' ہیں (موارد المصادر)۔ جلال اسیر کا شعر ہے:

بیش ازیں تاب انتظارم نیست می روم تا جواب می آید

(اس سے زیادہ انتظار کی تاب مجھے نہیں۔ جب تک جواب آئے آئے میں مر جاؤں گا۔)

معلوم ہوتا ہے ولی نے جلال اسیر کے تتبع میں کہا ہے:

آشنائی نہیں تو جاتا ہوں کیا کروں جی اُداس ہوتا ہے

ظاہر ہے کہ میر کے شعر میں ''دم رفتن'' کے معنی ''دم مرگ'' بھی ہیں، غالب نے صاف صاف ''ہم سفر'' کہہ کر عاشق کی موت کا امکان ترک کر دیا ہے، یوں بھی، غالب کے شعر میں معنی میر کے شعر سے بہت کم ہیں۔ غالب اور میر دونوں کے شعروں میں بندش کی چستی اور روانی ہے لیکن میر کے شعر میں معنی کی کثرت نے چار چاند لگا دیے ہیں۔

۳۸۷/۳ یہ شعر طرز اور تازگی اُسلوب کا شاہ کار ہے۔ عشق جس پر مہربان ہوتا ہے اُسے اُجاڑ کر ہی چھوڑتا ہے۔ یہ بالکل عام مضمون ہے۔ میر کا کمال یہ ہے کہ اُنھوں نے محبت کے لیے دست تلطف کا استعارہ وضع کیا اور پہلے مصرعے میں بالکل گھریلو، روزمرہ زندگی کی سی بات کی، کہ ''احوال بہت تنگ ہیں''۔ ''احوال'' کے پہلے لفظ ''میرا''، ''اپنا'' وغیرہ کا حذف مصرعے کے لہجے کو روزمرہ زندگی کے اور بھی نزدیک لا رہا ہے۔ ''احوال بہت تنگ ہے۔'' کا فقرہ سبک بیانی کی عمدہ مثال ہے، اور دوسرے مصرعے میں لفظ ''اب'' میں یہ اشارہ بھی ہے کہ جب محبت نے دست تلطف سر پر پہلی بار رکھا ہوگا تو ناتجربہ کاری کے باعث متکلم خوش ہوا ہوگا کہ مجھے اتنی اچھی چیز نصیب ہو رہی ہے، یہ کیا پتہ تھا کہ اس تلطف کا انجام بہت دل خراش ہوگا۔

''تلطف'' کے معنی ہیں ''لطف پہنچانا۔'' اُردو میں یہ محض ''لطف'' کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ جس طرح ''باب تفعل'' کے دوسرے افعال بھی اُردو میں مجرد اسم کے طور پر رائج ہیں۔ ''منتخب اللغات'' میں ''لطف'' کے معنی حسب ذیل درج ہیں: ''نرمی و نازکی در کار و کردار، و ہدیہ، و مہربانی کردن، و یاری کردن، و نگہبانی و حمایت کردن۔'' ظاہر ہے کہ آخری معنی (یاری، نگہبانی، حمایت) بہت دل چسپ ہیں، کہ محبت جس کو اپنی حمایت میں لے لے یا جس کی طرف دوستی کا ہاتھ بڑھائے اس کا یار و مددگار کوئی نہیں، اور اُس کے حالات بہت خراب ہو جاتے ہیں۔

حافظ نے بھی اس طرح کا طنزیہ مضمون اچھا باندھا ہے:

عشق می ورزم و امید کہ ایں فن شریف چوں ہنر ہاے دگر موجب حرماں نہ شود

(مَیں عشق پیشگی کر رہا ہوں اور اس اُمید کے ساتھ کہ دوسرے ہنروں کی طرح یہ فن شریف بھی حرمان و مایوسی کا موجب نہ بن جائے گا۔)

حافظ کے شعر میں عشق کا نتیجہ محض ''حرماں'' بتایا گیا ہے، جو معمولی بات ہے، میر نے ''احوال بہت تنگ ہے'' کہہ کر بہ ظاہر کچھ نہ کہا اور سب کچھ کہہ دیا۔ ہاں حافظ کے شعر میں عشق کو ''فن شریف'' اور ''ہنر'' کہنا بہت خوب ہے اور میر کے شعر کی طرح معاملۂ عشق کو روزانہ زندگی میں دخیل کر دیتا ہے۔

اب سوال یہ رہ جاتا ہے کہ محبت کے ''دست تلطف'' سے مراد کیا ہے؟ یونان میں تو عشق کا اندھا دیوتا کیوپڈ اپنا تیر لوگوں کے دلوں میں ترازو کر دیتا ہے، لیکن یہاں محبت کوئی بزرگ مہربان دوست ہے جو اپنے دست شفقت سے لوگوں کو نوازتا ہے۔ لہٰذا محبت جس کو اپنی توجہ اور محبت کے لائق سمجھے، جس کے دل میں اپنی کیفیت کو روز افزوں کرے، جس کو اپنے میں محو کر لے، اُس پر محبت کا دست تلطف ہوگا، پھر یہ بھی ہے کہ مغربی تصور کے اعتبار سے عشق کا دیوتا نہ دیکھتا ہے اور نہ ٹھہرتا ہے، وہ بس تیر چلا کر رخصت ہو جاتا ہے، اس کے برخلاف اس شعر میں تصور یہ ہے کہ محبت اور عاشق میں کوئی ذاتی تعلق ہے، باہم عمل اور ردعمل ہے، یعنی محبت کوئی انسانی ہی قوت ہے اور انسانوں کے ہی درمیان عمل پیرا ہے۔ میر کے شعر میں محبت کو بہ ظاہر (personify) یعنی انسان فرض کیا گیا ہے، لیکن دراصل میر نے یہاں محبت کو انسانی تشخص دیا ہے، اس میں ایک فوری پن اور ڈرامائیت ہے۔

عشق ایک غیر معمولی قوت ہے، لیکن یہ انسانوں کی دنیا میں انسانوں کی طرح سرگرمِ عمل ہے، اس خیال کو میر نے دو مثنویوں کے آغاز میں نہایت حُسن وخوبی سے بیان کیا ہے:

محبت نے کاڑھا ہے ظلمت سے نور　　نہ ہوتی محبت نہ ہوتا ظہور　　(شعلۂ عشق)

مندرجہ بالا شعر سے مثنوی شروع ہوتی ہے۔ تمہید کے بتیس شعر ہیں۔ ان میں آخری شعر ہے:

زمانے میں ایسا نہیں تازہ کار　　غرض ہے یہ اعجوبۂ روزگار

اس مثنوی کے فوراً بعد ''دریائے عشق'' ہے، جو یوں شروع ہوتی ہے:

عشق ہے تازہ کار تازہ خیال　　ہر جگہ اس کی اک نئی ہے چال

صاف ظاہر ہے کہ ''شعلۂ عشق'' کی تمہید جس مضمون پر ختم ہوئی تھی (عشق کی تازہ کاری اور انسانوں کی دنیا میں اُس کا عمل) وہی مضمون اس تمہید کا آغاز ہے۔ اس تمہید میں بھی بتیس شعر ہیں، اور آخری تین شعر تو گویا شعر زیرِ بحث کی شرح کا کام کر رہے ہیں:

کام میں اپنے عشق پکا ہے　　ہاں یہ نیرنگ ساز یکا[1] ہے
جس کو ہو اس کی التفات نصیب　　ہے وہ مہمان چند روزہ غریب
ایسی تقریب ڈھونڈھ لاتا ہے　　کہ وہ ناچار جی سے جاتا ہے

۱۔ مسیح الزماں اور کلب علی خاں فائق نے ''یکا'' لکھا ہے، جو ظاہر ہے کہ غلط ہے۔ میری قرأت نسخۂ نول کشور (۱۸۶۸) کے مطابق ہے۔

آخری بات یہ کہ زیرِ بحث شعر میں ترکِ محبت (یعنی محبت سے ترکِ تعلق) کی تمنا میں تازہ پہلو یہ رکھا ہے کہ خود متکلم کچھ نہیں کرنا چاہتا، وہ چاہتا ہے کہ ترکِ تعلق کی پہل عشق کی طرف سے ہو۔ خوب شعر کہا۔

(۳۸۸)

(۴۸۱)

برنگ بوئے گل اس باغ کے ہم آشنا ہوتے — کہ ہم راہ صبا ٹک سیر کرتے پھر ہوا ہوتے

سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم کو — وگرنہ ہم خدا تھے گر دل بے مدعا ہوتے

الٰہی کیسے ہوتے ہیں جنھیں ہے بندگی خواہش — ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے

اب ایسے ہیں کہ صانع کے مزاج اوپر بہم پہنچے — جو خاطر خواہ اپنے ہم ہوئے ہوتے تو کیا ہوتے

۳۸۸/۱ بہ ظاہر یہ شعر بے رنگ اور خالی از لطف ہے۔ لیکن ذرا تامل کریں تو کئی سوال پیدا ہوتے ہیں:

(۱) ''آشنا'' سے کیا مراد ہے؟

(۲) آشنائی کے لیے بوئے گل ہونے کی شرط کیوں ہے؟

(۳) متکلم کو بوئے گل ہونے کی تمنا ہے، لیکن خود اس وقت وہ کیا ہے؟

(۴) کیا ''پھر ہوا ہوتے'' سے مراد یہ ہے کہ متکلم تو اب بھی ہوا ہے، یا ہوا ہونے والا ہے؟

مندرجہ بالا سوالات کی روشنی میں شعر گنجینۂ معنی معلوم ہوتا ہے۔ ''اس باغ'' سے مراد باغِ جہاں، باغِ بدن یا گلشنِ عشق بھی ہو سکتی ہے، اور یہ باغ کوئی حقیقی باغ بھی ہو سکتا ہے۔ متکلم کو باغ کے بارے میں معلومات بہت زیادہ نہیں ہے۔ وہ باغ کا آشنا (یعنی دوست) ہونے کی تمنا کرتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ باغ سے اُس کی ملاقات ذرا سی ہے (یعنی وہ باغ ہستی/حدیقۂ عشق/باغ بدن سے بہ خوبی واقف نہیں، لیکن اُس کی دوستی کا طلب گار ہے۔) اگر ''آشنا'' کو ''جاننے والا، واقف کار'' کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ ہوا کہ متکلم کو باغ سے بہت کم واقفیت ہے، اور وہ اس کی تفصیلات، روشیں، کنج اور نہریں وغیرہ سب کی سیر دل کھول کر کرنا چاہتا ہے۔ دونوں صورتوں میں یہ تمنا، کہ میں بوئے گل ہوتا، بہت با معنی ہے۔ پھول تو باغ کا حصہ ہوتا ہے، لیکن وہ کسی ایک جگہ قائم رہتا ہے۔ اس کے برخلاف اُس کی خوش بو دور تک پھیلتی ہے۔ لہٰذا بوئے گل ہونا باغ کی آشنائی میں دوہری قیمت رکھتا ہے۔ اول تو یہ کہ باغ کا حصہ ہونے کی حیثیت سے پھول کا باغ سے آشنا ہونا لازمی اور فطری ہے۔ دوم یہ کہ بوئے گل سارے باغ میں پھیلتی ہے۔ لہٰذا وہ باغ سے پوری طرح آشنائی رکھتی ہے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم کو محض بوئے گل ہونے کی تمنا ہو اور اُس کے ذہن میں یہ شرط نہ ہو کہ وہ جس پھول کی خوش بو بنے وہ اُس باغ (باغ ہستی/گلشنِ عشق/باغ بدن) میں ہی کھلا ہوا ہو جس کی آشنائی مطلوب ہے۔ ایسی صورت میں بوئے گل ہونے کی تمنا اس بنا پر فرض کی جائے گی کہ بوئے گل لطیف اور متحرک ہوتی ہے، اور متکلم بوئے گل کی طرح لطیف اور متحرک ہونا چاہتا ہے۔

مصرع ثانی میں پہلی بات تو عام سی کہی کہ اگر میں بوے گل ہوتا تو صبا کے ساتھ ساتھ میں بھی تمام باغ میں گھومتا پھرتا۔ لیکن دوسری بات ''پھر ہوا ہوتے'' میں کئی پہلو ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ ہوا ہوتا (= غائب ہو جانا = معدوم ہو جانا) تو متکلم کا مقدر ہے ہی، لیکن وہ تمنا کرتا ہے کہ موت آنے سے پہلے میں ایک بار اس باغ (ہستی عشق ر بدن) کی سیر خوب گھوم پھر کر دیکھ لوں۔ دوسری بات یہ کہ چوں کہ ہوا ہر طرف پھیلی ہوئی ہوتی ہے، اس لیے مراد یہ ہے کہ میں چاردانگ عالم میں پھیل جاؤں، پھر اس پھیل جانے میں بھی دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس طرح میں اس باغ کی خبر ہر طرف پہنچادوں گا، اور دوسرا یہ کہ خوش بو اگرچہ لطیف ہے، لیکن ہوا لطیف تر ہے، لہٰذا صبا کے ساتھ رہتے رہتے میں بھی اس کی طرح لطیف بن جاؤں۔ ''پھر ہوا ہوتے'' میں تیسرا پہلو یہ ہے کہ اگر چہ میں اس وقت بھی ہوا کی طرح ہمہ جہت موجود یا لطیف ہوں، لیکن زیادہ اچھا یہ ہوتا کہ میں پہلے بوے گل ہوتا اور پھر ہوا کی طرح ہر طرف پھیلتا یا لطیف ہوتا۔ کیوں کہ اس وقت مجھ میں خوش بو نہیں ہے، چوتھا پہلو یہ کہ ہوا ہونے کی تمنا کو بوے گل ہونے کی تمنا کا نتیجہ نہیں، بل کہ ایک الگ ہی تمنا فرض کر سکتے ہیں، یعنی متکلم دو تمنائیں کرتا ہے، ایک تو یہ کہ وہ بوے گل بن کر باغ کی سیر کرے، اور دوسری یہ کہ وہ ہوا ہو جاے۔

بنیادی طور پر شعر کا مضمون عجب قول محال کا حامل ہے، کہ ایک طرف تو متکلم کو سیر و تماشا کی ہوس ہے اور دوسری طرف وہ بوے گل اور ہوا کی طرح لطیف اور پاک بھی ہونا چاہتا ہے۔ اس طرح اس شعر میں انسان کی فطرت کا تضاد بڑی خوبی سے پیش کیا ہے کہ اس میں روحانی اور جسمانی، آسمانی اور ارضی دونوں مقامات بہ یک وقت موجود ہیں۔

مراعات النظیر کے لحاظ سے بھی یہ شعر اپنا جواب آپ ہے، رنگ، بو، گل، باغ، صبا، سیر، ہوا، تمام لفظ مناسبت کی لڑی میں پروے ہوے ہیں۔

میر نے بوے گل کو ہوا اور جگہ بھی کہا ہے، مثلاً دیوانِ دوم کا زبردست شعر ہے:

رنگِ گل و بوے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں
کیا قافلہ جاتا ہے جو تو بھی چلا چاہے

اس شعر پر گفت گو اپنے مقام پر ہوگی، لیکن زیرِ بحث شعر میں رغبت اور تمنائی حسرت (wishfulness) کا لہجہ ایسا ہے کہ خود میر کو بار بار نصیب نہ ہوا۔ یہ شعر اس بات کی بین دلیل ہے کہ میر کے بہ ظاہر سادہ شعروں سے بھی سرسری گذرنا عقل مندی نہیں۔

سہیل احمد زیدی نے ہم راہ صبا سیر کرنے کے مضمون کو قرآن پاک کے ارشاد **سیروا فی الارض** سے ملا کر نئی بات نکالی ہے، دیکھیے فیضِ میر کہاں سے کہاں تک رواں ہے:

سیر تم بھی کبھی ہم راہ صبا کر ڈالو
اور دنیا میں بہت کچھ ہے گلستاں کے سوا

۳۸۸/۲ یہ اشعار قطعہ بند نہیں ہیں، لیکن ان میں ایک ربط باہمی ہے اس لیے انھیں ایک ساتھ ہی معرضِ بحث میں لانا بہتر ہوگا۔ آرزو انسان کی کم زوری ہے، بل کہ اس کی تمام ناآسودگیوں اور احساسِ ناکامی کا سرچشمہ بھی ۳۸۸/۳ ہے۔ یہ مضمون سبکِ ہندی کی شاعری (اور غالباً ہندستانی فکر) میں اہم مقام رکھتا ہے۔ غالب نے اس کے مختلف پہلوؤں کو کم سے کم دو جگہ باندھا ہے:

(۱) گر تجھ کو ہے یقین اجابت دعا نہ مانگ یعنی بغیر یک دل بے مدعا نہ مانگ
(۲) جب توقع ہی اٹھ گئی غالبؔ کیوں کسی کا گلہ کرے کوئی

آرزو کے نہ ہونے کا ایک تفاعل قناعت ہے، جیسا کہ بیدلؔ کا لاجواب شعر ہے:

دنیا اگر دہند نہ جنبم زجائے خویش من بستہ ام حنائے قناعت بہ پائے خویش

(اگر مجھے دنیا بھی دیں تو میں اپنی جگہ سے نہ اٹھوں۔ میں نے تو اپنے پاؤں میں قناعت کی مہندی لگا رکھی ہے۔)

اب سے کوئی پچاس ساٹھ سال ادھر الٰہ آباد یونی ورسٹی کے ماہر اقتصادیات پروفیسر جے کے مہتا کے نظریۂ اقتصاد کی بڑی دھوم تھی۔ اسے انھوں نے Economics of wantlessness یعنی غیر ضرورت مندی کی اقتصادیات کا نام دیا تھا۔ پروفیسر مہتا تھے تو پارسی لیکن انھوں نے قدیم ہندو تصورات سے استفادہ کر کے یہ نظریہ وضع کیا تھا کہ انسان اگر اپنی ضرورتیں کم کر لے تو دنیا میں مادی آسودگی حاصل کرنے کی دوڑ، اور اس دوڑ کے باعث اقوام و ملل میں کشاکش و رقابت کم ہو جائے گی۔ ان کا خیال تھا کہ زندگی کا اصل مقصد مادی وسائل میں اضافہ کرنا، یا منافع کو بڑھانا نہیں، بل کہ طمانیت حاصل کرنا ہے۔ اور طمانیت حاصل کرنے کا بہترین راستہ یہ ہے کہ ضرورتیں کم کی جائیں۔ پروفیسر مہتا کے نظریات ایک زمانے میں لندن اسکول آف اکنامکس اور خاص کر لائنل رابنس (Lional Robbins) کے حلقۂ درس میں بہت مقبول تھے۔ ظاہر ہے کہ میرؔ کے شعر میں اسی غیر ضرورت مندی کی بات ہے جس کا ذکر قدیم ہندستانی فکر میں ملتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ میرؔ نے اپنے مضمون کو بہت آگے بڑھا دیا ہے، کہ اگر انسان میں آرزو کی کم زوری نہ ہو تو وہ الوہی شان حاصل کر سکتا ہے۔ خدا کو چوں کہ بے نیاز (صمد) کہتے ہیں اس لیے میرؔ کے شعر میں شاعرانہ منطق موجود ہے۔

ہماری تہذیب میں تصورات کے انقلاب کا یہ منظر دل چسپ ہے کہ اقبالؔ نے میرؔ کے بالکل برعکس کہا ہے:

متاعِ بے بہا ہے درد و سوز آرزو مندی مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی

اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبالؔ کا زمانہ آتے آتے ہند+مسلم تہذیب کو نئے زمانے کا گھن پوری طرح کھا چکا تھا۔ میرؔ کے زمانے کا انسان پھر بھی اپنے معاشرے میں روحانی طمانیت سے خالی نہ تھا، کیوں کہ زمانہ پُر آشوب بھلے ہی رہا ہو، لیکن اقدار پامال نہیں ہوئے تھے۔ میرؔ کے متکلم کے لیے ممکن تھا کہ وہ آرزو کے سوز سے آگے جا کر آرزو کے عدم اور بے مرادی کی بات کرے، یعنی رنگ سے آگے جا کر بے رنگی اور کیف سے آگے جا کر بے کیفی کی بات کرے۔ مولانا روم مثنوی (دفتر ششم) میں کہتے ہیں:

ہست بے رنگی اصول رنگ ہا صلح ہا باشد اصول جنگ ہا

(رنگوں کی جڑ بے رنگی ہے جنگوں کی جڑ صلح ہے۔)

یہی بات یوں بھی جا سکتی ہے کہ تکلم (= آرزو اور شوق اور کیف) مثل چشمہ تنگ ہے، اور سکوت (= بے آرزوئی اور بے کیفی) مثل بحر بے کراں۔ مولانا مثنوی (دفتر چہارم) میں کہتے ہیں:

خامشی بحر است و گفتن ہم چو جو   بحر می جوید ترا جو را مجو

(خاموشی سمندر ہے اور گفت گو چھوٹی سی ندی۔ سمندر تمھیں ڈھونڈھ رہا ہے، تم چھوٹی ندی کو مت ڈھونڈو۔)

اقبال ابھی اُس منزل میں ہیں جہاں دردمندی اور سوز دروں مثبت قدریں ہیں، اور یہ درست ہے۔ خاص کر جب دنیا خود غرضی اور مادہ پرستی اور باطل انگیزی میں مبتلا ہو تو یہ اور بھی ضروری ہے کہ دردمندی کی تربیت و تلقین ہو۔ لیکن دردمندی اور آرزومندی میں فرق ہے۔ اقبال یہ کہہ رہے ہیں کہ آرزومندی دلیل ہے مقام انسانیت پر فائز ہونے کی، اور مقام انسانیت میں لطف عاشقی ہے۔ میر کے شعر میں مقام انسانیت سے بلند تر مقام کی بات ہے، جہاں انسان مبدأ اصلی تک پہنچ جاتا ہے، یا اس تک پہنچ جانے کے امکان تک پہنچ جاتا ہے، صوفیہ کے یہاں اسے ''السیر فی اللہ'' کہتے ہیں۔

ٹرمنگھم (Trimingham) نے اپنی کتاب میں مختلف سلاسل تصوف کے اعتبار سے منازل سلوک اور روح انسانی کے مقامات کا جو نقشہ دیا ہے اُس کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ تمام سلاسل میں آخری منزل وہ ہے جہاں کوئی حد، کوئی امکان (آرزو، مدعا، تمنا) باقی نہیں رہتا۔ چناں چہ روح کا پہلا اور کم ترین درجہ ''نفس امارہ'' ہے، اور آخری اور بلند ترین درجہ ''نفس کاملہ''۔ آخری درجے تک پہنچتے پہنچتے تمام خواہشات، تمام خطرات ماسوا، معدوم ہو جاتے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

(۱) النفس الامارہ (The Carnal Soul)   (۲) النفس اللوامہ (The Admonishing Soul)

(۳) النفس الملہمہ (The Inspired Soul)   (۴) النفس المطمئنہ (The Tranquil Soul)

(۵) النفس الراضیہ (The Contented Soul)   (۶) النفس المرضیہ (The Approved Soul)

(۷) النفس الکاملہ (The Perfected Soul)

''السیر فی اللہ'' (The Journey into God) اور ''النفس الکاملہ'' متوازی یک دگر ہیں۔ یعنی جب روح درجۂ کمال کو پہنچتی ہے تو اسے ''السیر فی اللہ'' نصیب ہوتی ہے۔ رنگوں کے علامتی نظام کے اعتبار سے پہلے درجے کا رنگ نیلا ہے (نور ارزق) اور آخری درجے کا کوئی رنگ نہیں (نور لا لون لہ)

ان تمام تصورات کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اقبال کے محولہ بالا شعر میں جس مقام کا ذکر ہے وہ اُس منزل سے بہت پیچھے ہے، جس کی تمنا میر کے شعر میں ہے۔

گذشتہ شعر میں بوے گل کا مضمون ہے، اور زیر بحث شعر میں دل بے مدعا کا ذکر ہے، دیوانِ اول ہی کے ایک شعر میں میر نے دونوں کو ایک خاصے پُر اسرار شعر میں یک جا کیا ہے:

برنگ بوے غنچہ عمر اک ہی رنگ میں گذرے   میسر میر صاحب گر دل بے مدعا آوے

صائب نے اس مضمون کو روزمرہ کی ضرورتوں سے منسلک کر کے نئی بات پیدا کی۔ لیکن ان کے یہاں وہ طنطنہ اور خود اعتمادی نہیں ہے جو میر کا خاصہ ہے:

خویش را گر ز خور و خواب توانی گذراند کشتی خود سبک از آب توانی گذراند

(اگر تم خود کو کھانے اور سونے سے فارغ کر لو، ان سے آگے نکل جاؤ، تو تمھاری کشتی پانی سے بھی زیادہ ہلکی اور آسان ہو کر پار اُتر جائے گی۔)

یوں تو یہ تینوں ہی شعر انسان کے علوے مرتبت کا ایسا شان دار ترانہ ہیں کہ اس کی مثال خود میر کے یہاں مشکل سے ملے گی (ملاحظہ ہو غزل نمبر ۲۵۶ اور ۳۳۷/۱)۔ ترقی پسندوں یا دوسرے نام نہاد بشر دوستوں کا پوچھنا ہی کیا ہے۔ لیکن ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے کے معنوی ابعاد بے پناہ ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ خدا ہونے میں شرم دامن گیر ہونے کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ خدا کی خدائی میں بے شمار لوگ ناخوش اور رنجور ہیں۔ لہٰذا خدائی کوئی ایسا مرتبہ نہیں جسے خوشی یا فخر کے ساتھ قبول کیا جائے۔ دوسرے معنی یہ کہ ہمارا طموع اور اُمنگ یعنی (ambition) تو خدائی سے بھی بلند تر کسی درجے کو حاصل کرنے کا ہے (اگر یہ ممکن ہو) لہٰذا خدا ہونے میں (نعوذ باللہ) ہمیں شرم آتی ہے۔

اولیاء اللہ کی زبان سے عالم سکر میں ایسے کلمات سرزد ہوے ہیں (جیسے حضرت بایزید بسطامی کا ''سبحانی ما اعظم شانی'') جن پر شرع کی حد سے آگے گذر جانے کا حکم لگ سکتا ہے۔ حضرت مجدد الف ثانی نے ایسے اقوال اور ان کے کہنے والوں کے بارے میں فرمایا ہے کہ اُن کا ایسا کہنا دولت فنا تک عدم رسائی کے باعث تھا اور اُن کے اصل مرتبہ وکمال کو ایسی گفت گو کے ماورا سمجھنا چاہیے۔ ایک اور مکتوب میں حضرت مجدد صاحب نے فرمایا ہے کہ حلت وحرمت میں صوفیا کا عمل سند نہیں۔ اس معاملے میں امام ابو حنیفہ اور امام ابو یوسف اور امام محمد کا قول معتبر ہے کہ نہ کسی اور کا۔ اُنھوں نے مزید فرمایا ہے کہ ہمیں چاہیے کہ ہم صوفیا کو ملامت نہ کریں اور اُن کا معاملہ اللہ کے سپرد کر دیں۔ مولانا شاہ اشرف علی صاحب تھانوی کا بھی مسلک یہی ہے۔ میر کے اس شعر کو بھی اسی سکر کے عالم سے سمجھنا چاہیے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ یہ محض شاعرانہ مضمون ہو، جیسا کہ خود اقبال کے شعر میں ہے:

نظر بہ خویش چناں بستہ ام کہ جلوۂ دوست جہاں گرفت و مرا فرصت تماشا نیست

(میں نے نگاہ کو خود اپنے اُوپر اس طرح جما لیا ہے کہ جلوۂ دوست نے تمام دنیا کو لے لیا اور مجھے فرصت نظارہ ہی نہیں۔)

یا ابو طالب کلیم کہتا ہے:

می رسد مستی بہ سرحدے کہ نشاسم ترا جام سرشار تغافل سخت تنہا می کشم

(میری مستی اب اس حد تک پہنچ گئی ہے کہ میں تجھے بھی نہیں پہچانتا اور تغافل کے جام سرشار کو مکمل تنہائی میں پیے جا رہا ہوں۔)

ایک امکان پھر بھی ایسا ہے کہ اس شعر کے معنی ایسے نکلیں، جن پر سکر یا صحو کی بحث کا اطلاق نہ ہو سکے۔ یعنی اگر ''خدا ہوتے'' کے پہلے وقفہ فرض کر کے پڑھا جائے تو پھر مصرع ثانی کی نثر یوں بنے گی کہ ''ہمیں تو (بندگی کی خواہش کرتے) شرم دامن گیر ہوتی ہے۔ (کاش کہ ہم) خدا ہوتے۔'' یا ''(ہم) خدا کے ہوتے (تو ایک بات بھی تھی۔'') میر:

ہر کسو سے فرد نہیں آتا حیف بندے ہوئے خدا نہ ہوئے (دیوانِ سوم،

سوال اُٹھ سکتا ہے کہ ''بندگی کی خواہش'' سے کیا مراد ہے؟ یہاں بھی کئی جواب ممکن ہیں۔ (۱) خداوند تعالیٰ ازراہِ محبت کسی کو اپنا بندہ کہے، جیسا کہ قرآن مجید میں ہے۔ **فادخلی فی عبادی** (میرے بندوں میں داخل ہو جا۔) (۲) خدا کا بندہ ہونا بھی بہت بڑا اعزاز ہے۔ مثلاً شجر حجر خدا کی مخلوق ہیں، لیکن خدا کے بندے نہیں ہیں۔ بندگی کا رُتبہ انسان ہی کو حاصل ہے۔ (۳) جب بندگی کا حق اَدا ہو تب انسان صحیح معنی میں بندہ بنے۔ غالبؔ :

جان دی دی ہوئی اُسی کی تھی حق تو یوں ہے کہ حق ادا نہ ہوا

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ یہ شعر جو بہ ظاہر محض بڑبولے پن یا پھر عالم سُکر کے طمانت پر مشتمل تھا، اپنے اندر معنی کے کئی پہلو رکھتا ہے۔ ''بندگی خواہش'' میں اضافت مقلوبی ہے (یعنی یہ ''خواہش بندگی'' ہے۔) شعر انتہائی برجستہ ہے، اور مصرع اولیٰ میں خود اللہ سے تخاطب کا انداز بھی بہت خوب ہے۔ (الٰہی کیسے ہوتے ہیں۔) کیوں کہ ایک معنی میں تو یہ واقعی استفسار (اور اس طرح شوخی اور طنز کی معراج ہے) اور دوسرے معنی میں خود کلامی، یا پھر محض بدیعیاتی رہطوریقائی زور پیدا کرنے کا طریقہ ہے۔

خواجہ احسن الدین بیان نے میرؔ سے ملتا جلتا مضمون بڑی خوبی سے باندھا ہے :

ہر بادشاہی کی کسی سفلے کو ہووے گی مرے دل میں خدائی کا بھی خطرہ ہو تو کافر ہوں

''مزاج اوپر بہم پہنچنا'' سے مراد ہے ''پسند خاطر ہونا۔ مرضی کے مطابق ہونا۔'' یہ بات کہ انسان اپنے صانع (اللہ تعالیٰ) کے پسند خاطر ہے۔ بزرگوں سے ثابت ہے کہ **اِنَّ اللّٰہ خَلَقَ آدمَ عَلٰی صُورَتِہٖ** (بے شک اللہ نے انسان کو اپنی صورت پر بنایا) اور قرآن حکیم میں ہے۔ **لَقَدْ خَلَقْنَا الا نْسَانَ فِیْ اَحْسَنِ تَقْوِیْم** (یقیناً ہم نے انسان کو سب سے اچھی شکل میں بنایا۔) اب اس پر تعلی ملاحظہ ہو کہ اگر ہم اپنی مرضی کے مطابق بنتے تو خدا جانے کیا ہوتے۔ یعنی اس کا بھی امکان ہے کہ اگر ہمیں روپ دھارنے کی آزادی ہوتی تو ہم اپنے موجودہ روپ سے بھی بہتر روپ دھارتے، کیوں کہ ہمارا موجودہ روپ ہمارا خود کا تو اختیار کیا ہوا نہیں ہے۔

یہ ایک نفسیاتی حقیقت ہے، کہ ہر ذی روح اپنے لیے اچھے سے اچھا ہی تلاش کرتا ہے (روپ، لباس، جائے قیام، کھانا، ساتھی، وغیرہ۔) لیکن یہ سوال پھر بھی رہتا ہے کہ جس روپ کو خود صانع نے منتخب کیا، کیا اس میں، یا اس پر، کسی ترقی کی گنجائش ہے؟ اسپنوزا (Spinoza) کا قول تھا کہ یہ عالم بہترین عالم ہے، کیوں کہ خدا نے اسے ایسا ہی بنایا ہے، اگر اس سے بہتر عالم ممکن ہوتا تو اللہ تعالیٰ اُسے ضرور بناتا۔ یا چوں کہ اللہ تعالیٰ بہترین صانع ہے اس لیے اس کا بنایا ہوا عالم لا محالہ بہترین ہے۔ قرآن میں بھی کہا گیا ہے کہ اللہ تعالیٰ **احسن الخالقین** (سب سے اچھا بنانے والا) ہے۔ اس بحث کی روشنی میں میرؔ کا یہ شعر بشر دوستی کا اعلاترین نمونہ ٹھہرتا ہے، کیوں کہ اس میں انسان کی آزادی انتخاب کو بہترین قدر ٹھہرایا گیا ہے۔ خدا جانے کس عالم میں میرؔ سے یہ شعر ہوئے ہوں گے، یہاں تو شیکسپیئر اور گوئٹے جیسوں کے بھی پر جلتے ہیں :

کہاں ہیں آدمی عالم میں پیدا خدائی صدقے کی انسان پر سے (دیوانِ اوّل)

میر سوز نے میر کا مضمون پلٹ کر بالکل عام بات کہی ہے، لیکن اُسلوب اس قدر خوب صورت اور رعایتیں اتنی دل چسپ ہیں کہ شعر قائم ہو گیا ہے:

اگر خود تو اس خود پرستی سے گذرے　　خدا کی قسم پھر خدا ہی خدا ہے

آرزومندی کی لذت اور تمنا کا جوش خدائی سے الگ ہی لطف رکھتا ہے، اس مضمون پر ہم اقبال کا شعر پڑھ چکے ہیں۔ بندگی اور خدائی کے موضوع پر اقبال کی یہ رباعی بھی زبان زد خلائق ہے:

خداوندا خدائی دردِ سر ہے　　خدائی اہتمام خشک و تر ہے
یہ دردِ سر نہیں دردِ جگر ہے　　و لیکن بندگی استغفراللہ

اقبال کی اس رباعی پر اور میر کے زیر بحث اشعار پر ٹھکراج سبقت (شاگرد بیدل) کے مندرجہ ذیل شعر کو ایک طرح کا حاشیہ سمجھ کر پڑھیں اور دیکھیں کہ دو مختلف تہذیبوں کا امتزاج کیسی کیسی تازگی پیدا کرتا ہے، ٹھکراج سبقت کا شعر ہند+مسلم شعور حیات اور شاعرانہ فکر کا بہترین نمونہ ہے:

او بفکر منست و من فارغ　　بندگی ہا خدائے دارد

(وہ میری فکر میں ہے اور میں تمام افکار سے آزاد۔ بندگی میں بھی ایک طرح کی خدائی ہے۔)

کچھ عجب نہیں کہ میر اس شعر سے واقف رہے ہوں، کیوں کہ وہ اور سبقت ہم عصر اور ہم شہر تھے۔

(۳۸۹)

(۱۲۸۹۔۴۸۲)

۱۰۶۰　گل اک دل ہے جس میں تری چاہ ہے　　چمن یار تیرا ہوا خواہ ہے
جہاں دیکھو اللہ اللہ ہے　　سراپا میں اس کے نظر کرکے تم
وہی بے خبر ہے جو آگاہ ہے　　تری آہ کس سے خبر پایئے
گلستاں کسو کی قدم گاہ ہے　　چراغان گل سے ہے کیا روشنی

۳۸۹/۱　مطلع برائے بیت ہے، لیکن اس میں چمن، ہوا اور گل کی مراعات النظیر اچھی ہے۔ گل کو دل فرض کرنا، اور پھر ایسا دل، جس میں معشوق کی محبت ہے، اچھا خیال ہے، یہ بے دلیل بھی نہیں کیوں کہ گل اور دل دونوں کو چاک چاک فرض کرتے ہیں۔ "چمن" اور "چاہ" میں ضلع کا ربط ہے ("چاہ" بہ معنی "کنواں") کیوں کہ اکثر باغوں میں کنواں بھی ہوتا تھا۔

۳۸۹/۲　"نظر کرکے دیکھنا" بہ معنی "غور و توجہ سے دیکھنا" میر نے ایک اور جگہ لکھا ہے:

گر دیکھو گے تم طرز کلام اس کی نظر کر　　اے اہل سخن میر کو اُستاد کرو گے　　(دیوان اوّل)

یہ محاورہ لغات میں نہ ملا۔ فرید احمد برکاتی نے قیاس سے معنی درج کیے ہیں۔ اور صحیح لکھے ہیں۔ اس محاورے کی تازگی ہی شعر زیر بحث کو انتخاب میں لانے کے لیے کافی تھی، لیکن اس میں معنی کے پہلو بھی ہیں، میر نے اس مضمون پر کہ سراپائے معشوق کا ہر عضو دل کش ہے، کئی شعر کہے ہیں۔ مثلاً ۲۳۷/۲۔ اور پھر حسب ذیل نہایت تازہ شعر:

جس جاے سراپا میں نظر جاتی ہے اس کے　　آتا ہے مرے جی میں یہیں عمر بسر کر　　(دیوانِ سوم)

لیکن زیر بحث شعر کی بات ہی اور ہے۔ ''نظر کر کے دیکھنا'' کی تازگی کا ذکر ہم کر چکے ہیں۔ مصرع ثانی میں ''اللہ اللہ ہے'' بھی ایسا ہی فقرہ رمحاورہ ہے جو لغات میں نہ ملا، حتیٰ کہ برکاتی بھی اسے نظر انداز کر گئے ہیں۔ ''اللہ ہی اللہ ہے'' تو معروف ہے، اور اس کے کئی معنی ہیں۔ مثلاً اسی زمین و بحر میں درد کی غزل ہے جہاں یہ قافیہ ''انتہائی مسرت''، ''لطف اور مزے ہیں'' وغیرہ کے مفہوم میں برتا گیا ہے:

اگر بے حجابانہ وہ بت ملے　　غرض پھر تو اللہ ہی اللہ ہے

میر حسن کی مثنوی میں اسے توصیف کے مبالغے کے طور پر صَرف کیا گیا ہے:

بس اُوپر جو کچھ جلوۂ ماہ ہے　　نہ پوچھو کہ اللہ ہی اللہ ہے

اسی زمین و بحر میں غالبؔ کی بیت زبان زد خلائق ہے۔ یہاں ''اللہ ہی اللہ ہے'' کا مفہوم ہے ''ہر طرف خدا ہی خدا ہے۔ کسی اور کا سہارا نہیں ہے۔'':

دم واپسیں برسر راہ ہے　　عزیزو اب اللہ ہی اللہ ہے

برسبیل تذکرہ یہ بھی عرض کروں کہ ''نور اللغات'' کا یہ بیان درست نہیں کہ ''اللہ'' بروزن فعلن (اللا) عوامی تلفظ ہے۔ درد، میر حسن اور غالبؔ تینوں کے یہاں ''اللہ'' بروزن فعلن ہی بندھا ہے۔ میر کے لیے بھی ممکن تھا کہ وہ ''اللہ'' بروزن فعلن باندھ کر ''اللہ اللہ ہے'' کی جگہ ''اللہ ہی اللہ ہے'' لکھ دیتے۔ ان کا ایسا نہ کرنا اس بات کی دلیل ہے کہ وہ ''اللہ اللہ ہے'' کو مستقل محاورہ رفقرہ قرار دیتے تھے اور غالباً معناً بھی اسے ''اللہ ہی اللہ ہے'' سے مختلف سمجھتے تھے۔

لہٰذا سوال یہ ہے کہ ''اللہ اللہ ہے'' کے معنی کیا ہیں؟ محوے کلام سے لگتا ہے کہ اسے حیرت، استعجاب، اور فردیت uniqueness کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ اوّل دو معنی میں تو محض ''اللہ اللہ'' کا فقرہ مستعمل ہے مثلاً حیرت:

مر جاؤ کوئی پروا نہیں ہے　　کتنا ہے مغرور اللہ اللہ　　(دیوانِ اوّل)

استعجاب:

وہ لطافت وہ صفائی ہے کہ اللہ اللہ　　صاف بلور کا گویا کہ شجر ہے وہ بدن　　(مصحفی)

تیسرے معنی (فردیت) کے لیے کوئی سند نہ ملی، لیکن یہ معنی مناسب حال معلوم ہوتے ہیں، کہ جس طرح اللہ بالکل ایک اور لاشریک ہے، اُسی طرح معشوق کے سراپا کا ہر عضو اپنی جگہ بے مثال اور فرد ہے۔ یا پھر یہ کہ فردیت کی صفت میں سراپاے معشوق سے بڑھ کر کوئی نہیں مگر اللہ تعالیٰ ہے۔

اگر ''نظر کر کے دیکھنا'' کی جگہ صرف ''نظر کرنا'' (بہ معنی دیکھنا، توجہ کرنا) کی قرأت فرض کی جاے تو نثر حسب ذیل ہوگی: ''تم اس کے سراپا میں نظر کر کے (پھر) جہاں دیکھو اللہ اللہ ہے۔'' اب اور بھی دل چسپ معنی حاصل ہوتے ہیں کہ معشوق کا سراپا دیکھنے کے بعد ہر جگہ اللہ کا جلوہ نظر آتا ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ معشوق کا سراپا دیکھنے کے بعد کچھ نظر

نہیں آتا۔ (''آصفیہ'' میں محاورہ درج ہے ''اللہ نظر آتا ہے'' اور معنی دیے ہیں ''کچھ نہیں نظر آتا''۔) تیسرے معنی یہ ہیں کہ معشوق کا سراپا دیکھنے کے بعد طبیعت اس قدر بدل جاتی ہے اور اللہ کی لگن اس قدر غالب آجاتی ہے کہ جہاں دیکھیے لوگ اللہ اللہ کرتے نظر آتے ہیں۔ عجب دل چسپ اور تہ دار شعر ہے، اللہ اللہ۔

۳۸۹/۳ یہ مضمون بہت عام ہے، اور اس میں اوّلیت کا شرف غالباً سعدی کو حاصل ہے:

ایں مدعیاں در طلبش بے خبر انند کاں را کہ خبر شد خبرش باز نیامد

(اس کی طلب میں دعوے کرنے والے یہ لوگ بے خبر ہیں، کیوں کہ جس کو اس کی خبر لگ گئی پھر اس کا پتہ نہ چلا۔)

آٹھ سو برس کے بعد بھی سعدی کے شعر کی آب و تاب کم نہیں ہوئی ہے۔ خود میر نے اس مضمون کو بہت دھرایا ہے:

تہ بے خودی کی اپنی کیا کچھ ورے دھری ہے ہم بے خبر ہوے ہیں پہنچے کسو خبر کے (دیوانِ دوم)

مت رنج کھینچ مل کر ہشیار مردماں سے اس کی خبر ملے گی اک آدھ بے خبر سے (دیوانِ سوم)

دیوانِ دوم کا شعر تو یقیناً اپنے رنگ میں لاجواب ہے۔ پھر درد کا شعر بھی ہے:

آگاہ اس جہاں سے نہیں غیر بے خوداں جاگا وہی ادھر سے جو موند آنکھ سو گیا

مزید ملاحظہ ہو ۱۵۵/۴۔ اس سب کے باوجود زیرِ بحث شعر میں ایک بات ایسی ہے جو اسے اوروں سے ممتاز کرتی ہے۔ سامنے کا مفہوم تو یہی ہے کہ تیری خبر ملے تو کس سے ملے، کیوں کہ جو تجھ کو جانتا ہے وہ اور سب سے بے خبر ہے، اس لیے وہ کسی کو کچھ بتانے کا نہیں، لیکن ایک معنی یہ بھی ہیں کہ ''جو آگاہ ہے'' مسند ہے اور ''وہی بے خبر ہے'' مسند الیہ۔ اب معنی یہ ہوئے کہ جس شخص کو تیرا عرفان حاصل ہو گیا ہے وہ خود ہی بے خبر ہے کہ میں عارف ہوں، پھر وہ دوسرے کو کیا بتائے گا؟

اس بات کی دلیل کہ بعض اوقات عارف کو بھی اپنے تقرب الی اللہ کی خبر نہیں ملتی، مثنوی مولانا روم (دفتر دوم) کے ایک مشہور قصے سے ملتی ہے۔ اس میں حضرت موسیٰؑ کا واقعہ بیان کیا گیا ہے، کہ انھوں نے ایک چرواہے کو دیکھا جو اللہ سے کہہ رہا تھا:

تو کجائی تا کہ خدمت ہا کنم جامہ ات را دوزم و بخیہ زنم

جامہ ات شویم سپشہایت کشم شیر پیشت آورم اے محتشم

(تو کہاں ہے، مجھے بتا کہ میں تیری خدمتیں کروں، تیرے کپڑے سی دوں، ان میں بخیہ کردوں، تیرے کپڑے دھودوں۔ تیری جوئیں ماردوں۔ اے محتشم میں تیری خدمت میں دودھ پیش کروں۔)

غرض کہ وہ جاہل چرواہا اس قسم کی بہت سی باتیں کہہ رہا تھا جو اللہ تعالیٰ کی شان کے قطعاً منافی تھیں۔ حضرت اُس سے بہت ناراض ہوے اور اُس کو سخت سرزنش کی کہ تو نے ایسی باتیں کہیں جن سے تیرا ایمان سوخت ہو گیا، چرواہا شرمندگی اور رنج سے مغلوب ہو کر بیاباں کی طرف چل دیا، لیکن حضرت موسیٰؑ کو اللہ تعالیٰ کی وعید آئی کہ تم میرے بندے کو مجھ سے چھڑانے والے کون ہوتے ہو؟ ہم نے ہر شخص کی ایک طبیعت بنائی ہے، ایک سیرت بنائی ہے، کوئی چیز کسی کے لیے اچھی

ہے تو کسی اور کے لیے بُری ہے۔ اللہ کو کسی کی تعریف وثنا کی ضرورت نہیں:

من نہ کردم امر تا سودے کنم بل کہ تا بر بندگاں جودے کنم
ہندیاں را اصطلاح ہند مدح سندیاں را اصطلاح سند مدح
من نگردم پاک از تسبیح شاں پاک ہم ایشاں شوند و درفشاں
ما بروں را ننگریم و قال را ما دروں را بنگریم و حال را

(میں نے لوگوں کو (اطاعت کا) حکم اس لیے نہیں دیا کہ اس سے مجھے کوئی فائدہ حاصل ہو، بل کہ اس لیے کہ میں اپنے بندوں پر جود وسخاوت کروں۔ ہندستان والے اپنی اصطلاح میں میری ثنا کرتے ہیں، سندھ والے اپنی اصطلاح میں میری ثنا کرتے ہیں۔ میں اُن کی تسبیح سے پاک نہیں ہو جاتا۔ بل کہ وہی لوگ تسبیح کی برکت سے پاک اور گوہر افشاں ہو جاتے ہیں، ہم ظاہر کو اور قول کو نہیں دیکھتے۔ ہم باطن کو اور اصل حال کو دیکھتے ہیں۔)

ظاہر ہے کہ وہ چرواہا مقرب تھا، لیکن خود اُسے اپنے تقرب کی خبر نہ تھی۔ لہٰذا وہ کسی اور کو تقرب الی اللہ کی راہ دکھانے سے قاصر تھا۔ بل کہ حضرت موسیٰ جیسے جلیل القدر پیغمبر بھی اُس کے مرتبے سے بے خبر رہے۔ اسی طرح میر کے شعر میں بھی معنی کا ایک امکان یہ ہے کہ ہمیں تیری خبر ملے تو کیسے ملے، کہ جو عارف ہے بھی، اُسے خود نہیں معلوم کہ میں عارف ہوں۔ شعر کے اس معنی کی سند مولانا روم کے بیان کردہ واقعے کے علاوہ شیخ عطار کے قول سے ملتی ہے۔ شیخ موصوف ''تذکرۃ الاولیا'' میں فرماتے ہیں کہ ''اولیا کرام کی بہت سی قسمیں ہیں۔ ان میں سے بعض اہلِ معرفت، بعض اہلِ محبت، بعض اہلِ توحید، بعض تمام صفات سے متصف، بعض معمولی صفات کے حامل، اور بعض بے صفت بھی گذرے ہیں۔'' اس کے معنی یہ ہوے کہ اہلِ محبت کو، یا اس ولی اللہ کو، جو بے صفت ہے، خود اپنے عرفان کی خبر نہ ہو تو کیا عجب؟ مولانا ے روم نے خوب کہا ہے کہ: ما از پے سنائی وعطار آمدیم۔ اور اکثر صوفیانہ مضامین کی حد تک میر بھی کہہ سکتے ہیں کہ: ما راہ مولوی و سنائی گرفتہ ایم۔

$\frac{389}{4}$ (یہ شعر دیوان سوم کا ہے۔) اس کو دیکھ کر غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے:

دیکھو تو دل فریبی انداز نقش پا موج خرام یار بھی کیا گل کتر گئی

اس میں کوئی شک نہیں کہ غالب کا شعر اپنی روانی، انشائیہ اُسلوب، اور استعارے کی چمک دمک کے باعث لا جواب ہے۔ اور میر کا شعر اگر چہ تقدم زمانی رکھتا ہے، لیکن غالب کے سامنے اس کا چراغ ذرا مدھم جلتا ہوا لگتا ہے۔ پھر بیدل کا انتہائی خوب صورت شعر ہے:

ہر کجا می گذری گرد پر طاؤس است نقش پایت چہ قدر بوقلموں می گردد

(تم جہاں جہاں سے گذرتے ہو وہاں طاؤس کے پروں کی افشاں بکھری ہوئی ہے، تمھارا نقش قدم کس قدر رنگا رنگ ہوا جاتا ہے۔)

پھر میر کا شعر ان کے سامنے لانے کی ضرورت تھی؟ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ میر کے شعر میں لفظ ''قدم گاہ'' بہت تازہ ہے۔ ''قدم گاہ'' بہ معنی ''قدم رکھنے کی جگہ''۔ یہ ''قدم گاہ آدم'' کی یاد دلاتا ہے جس کے معنی بہ قول ''بہار عجم'' جزیرہ سراندیپ ہیں جہاں آدمؑ جنت سے اُتر کر آئے تھے اور جہاں کی زمین میں ان کے قدموں کی برکت سے یاقوت پیدا ہو گئے تھے۔ جس طرح سرخی کے باعث گل کو چراغ سے تشبیہ دیتے ہیں، اُسی طرح سرخی کے باعث لعل و یاقوت کو بھی چراغ سے تشبیہ دیتے ہیں، (مثلاً ''لعل شب چراغ'')۔ لہٰذا ''قدم گاہ'' اور ''چراغ'' میں ''قدم گاہ آدم'' کے حوالے سے لطیف مناسبت ہے۔ پھر میر کے شعر میں کئی معنی بھی ہیں۔ (۱) کیا گلشن میں یہ روشنی چراغانِ گل کے باعث ہے؟ نہیں، بل کہ گلستاں کسی کی قدم گاہ ہے، اور یہ کسی کے قدموں کے نشان ہیں، جن کی روشنی تمام پھیلی ہوئی ہے۔ (۲) چراغانِ گل کے باعث گلستاں میں کیا عمدہ روشنی ہو رہی ہے! کیوں نہ ہو، آخر گلستان کسی کی قدم گاہ ہے۔ اس کے استقبال و اعزاز میں یہ روشنی ہو رہی ہے۔ (۳) کیا یہ روشنی چراغانِ گل کے باعث ہے؟ ہاں۔ اور چراغاں ہونے کی وجہ یہ ہے کہ گلستاں کسی کی قدم گاہ ہے۔ (۴) چراغاں گل سے بھلا کیا روشنی ہو گی؟ اصل معاملہ یہ ہے کہ گلستاں کسی کی قدم گاہ ہے، اس باعث یہاں اتنی روشنی ہے۔

''قدم گاہ'' کے ایک معنی ''جاے ضرور'' بھی ہیں۔ طباطبائی ہوتے تو فوراً پہلوے ذم کا اعتراض وارد کرتے۔ لیکن پہلوے ذم کا تصور میر کے زمانے میں تھا ہی نہیں۔ سودا کے یہاں غزل کے بھی بعض شعروں میں آج کے مذاق کے بہ موجب اس قدر پہلوے ذم ہے کہ وہ کسی محفل میں پڑھنے کے لائق نہیں۔ پہلوے ذم پر تھوڑی سی بحث میں نے ''عروض، آہنگ اور بیان'' اور ''تفہیم غالب'' میں درج کی ہے۔ واضح رہے کہ پہلوے ذم سے مراد یہ ہے کہ جہاں شاعر از خود کوئی مذموم یا قبیح بات کہنے کا ارادہ نہ رکھتا ہو۔ لیکن عجز بیان، یا لاعلمی یا عدم توجہ کے باعث وہ ایسا متن بنا جائے جس میں قبیح یا ''قابل اعتراض'' معنی بھی ہوں، جہاں شاعر جان بوجھ کر قبیح بات کہتا ہے (مثلاً ہجو میں) وہاں پہلوے ذم کا حکم نہیں لگتا۔ بل کہ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہجو یہ متن کی خوبی یہی ہے کہ اس میں قبیح معنی بہت ہوں۔

(۳۹۰) (۴۸۳)

ڈھب ہیں تیرے سے باغ میں گل کے — بو گئی کچھ دماغ میں گل کے
۱۰۶۵ جاے روغن دیا کرے ہے عشق — خون بلبل چراغ میں گل کے — دیا = ڈالا
دل تسلی نہیں صبا ورنہ — جلوے سب ہیں گے داغ میں گل کے

۳۹۰/۱ مطلع کا مضمون تازہ ہے، کہ پھول کچھ مغرور ہو گیا ہے اور اس نے کچھ معشوق کے سے طرز اختیار کر لیے ہیں، لیکن شعر بڑی حد تک ناکام ہے، کیوں کہ پھول کے مغرور ہو جانے، یا معشوق کے سے طرز اختیار کرنے کی دلیل نہیں دی ہے۔ معلوم ہوا کہ نیا مضمون اُسی وقت کامیاب ہوتا ہے جب اُس کو (شاعرانہ) استدلال کے ذریعہ ثابت کیا گیا ہو، یا پھر وہ ایسا مضمون ہو جسے دلیل کی حاجت نہ ہو۔

''دماغ میں بو جانا'' کے معنی ہیں ''غرور پیدا ہونا، غرور ہونا''۔ اصل لغت ''دماغ میں بو'' ہے، اسے جانا، ہونا، پانا وغیرہ کے ساتھ استعمال کرتے ہیں، جیسا کہ مندرجہ ذیل اشعار سے ثابت ہے :

مگر وہ دید کو آیا تھا باغ میں گل کے ۔۔۔ کہ بو کچھ اور میں پائی دماغ میں گل کے (سودا)

جو بو کچھ اور بھری ہو دماغ میں گل کے ۔۔۔ کہوں کہ وہ ابھی لیے لے باغ میں گل کے (قائم چاند پوری)

برسبیل تذکرہ یہ بھی عرض کردوں کہ ان تینوں میں سودا کا مطلع بہترین ہے، کیوں کہ ان کا مضمون مدلل ہے۔ قائم کے مطلع میں بھی مضمون مکمل ہے، لیکن ان کے یہاں روانی میر و سودا سے کم ہے۔

''دماغ میں بو'' بہ معنی ''غرور''، یا محض ''بو'' بہ معنی ''غرور'' فارسی میں نہیں ہے۔ اُردو کے لغات میں بھی نہ ملا۔ فرید احمد برکاتی نے آسی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''بو دماغ میں ہونا، یعنی گل کو کچھ غرور پیدا ہوگیا ہے۔'' ہمارے لغات کے ناقص ہونے کا ثبوت اس سے بڑھ کر کیا ہوگا کہ جو محاورہ اٹھارھویں صدی کے تین نام آور شعرا نے برتا ہے وہ بھی ان سے نظر انداز ہوگیا ہے۔ ''نور اللغات'' نے ''بو'' کے ایک معنی ''نشان، آن بان'' ضرور دیے ہیں، لیکن وہ زیر بحث محاورے کے مفید مطلب نہیں۔ انھیں بس اس محاورے کے قریب معنی کہا جا سکتا ہے۔ لالا پرشاد شفق نے ''فرہنگِ شفق'' میں آتش کے حوالے سے ''دماغ میں بو سمانا'' لکھ کر معنی دیے ہیں۔ ''غرور و نخوت ہونا''۔ آتش کا شعر ہے :

کیا چمن شگفتہ ہیں کیا بہار آئی ہے ۔۔۔ کیا دماغ بلبل میں بوے گل سمائی ہے

ظاہر ہے کہ یہاں ''غرور و نخوت'' کے معنی نہیں ہیں، اور شفق لکھنوی کو میر و سودا وغیرہ کے شعروں کی بنا پر وہم ہوگیا کہ ''دماغ میں بو ہونا'' اور ''دماغ میں بو سمانا'' ایک ہی ہیں۔ ''اُردو لغت، تاریخی اُصول پر'' میں ''دماغ میں بو ہونا رجانا رپانا'' مذکور نہیں۔ لیکن ''دماغ میں بو سمانا'' درج ہے، اور معنی دیے ہیں ''معطر ہو جانا، خوش بو بس جانا، تر و تازگی کا احساس ہونا۔'' سند میں وہی آتش کا شعر لکھا ہے جو مذکورہ بالا ہے، لیکن غلطی سے قافیے ''آتی'' اور ''سماتی'' لکھ دیے ہیں۔ یہ بات بھی صاف ظاہر ہے کہ ''اُردو لغت'' کے بھی معنی غلط ہیں۔ ''نور اللغات'' نے صحیح معنی دیے ہیں: ''دھن ہونا''۔ ان معنی کی تصدیق امیر مینائی کے بھی ایک شعر سے ہوتی ہے :

بوے یوسف مصر سے کنعاں میں لائی ہے صبا ۔۔۔ اب دماغ حضرت یعقوب میں بو اور ہے

یہ صاحب ''نور اللغات'' کی سادہ دلی ہے کہ اُنھوں نے ''دماغ میں اور بو ہونا'' کا محاورہ الگ سے قائم کر کے معنی لکھے ہیں ''دماغ میں کوئی اور دھن ہونا'' اور سند میں امیر کا شعر دیا ہے۔ حالاں کہ صاف ظاہر ہے کہ لفظ ''اور'' محاورے کا حصہ نہیں ہے۔ مصحفی نے ''دماغ میں بو پہنچنا'' اسی معنی (''دھن سمانا'') میں لکھا ہے :

نہ بیٹھ سائے تلے جا کے باغ میں گل کے ۔۔۔ مبادا بو تیری پہنچے دماغ میں گل کے

اب یہ بات بھی واضح ہوئی کہ جس طرح ''دھن'' کے لیے ''سمانا'' اور ''ہونا'' اور ''پہنچنا'' وغیرہ بولتے ہیں اُسی طرح ''دماغ میں بو'' (بہ معنی ''دھن'') کے لیے بھی ''سمانا'' اور ''ہونا'' اور ''پہنچنا'' وغیرہ بولتے ہیں۔

معلوم ہوا کہ ''دماغ میں بو'' بہ معنی ''غرور'' بھی ہے اور بہ معنی ''دھن'' بھی ہے۔

آخری بات یہ کہ ''دماغ'' کے معنی چوں کہ ''غرور'' بھی ہیں، اور ''ناک'' بھی، اس لیے ''بو'' اور ''دماغ'' میں رعایت در رعایت ہے۔

۳۹۰/۲ معشوق کا حسن بل کہ اُس کا وجود، عاشق پر منحصر ہوتا ہے، اگر عاشق نہ ہو تو معشوق بھی نہ ہو۔ اس سے یہ مضمون نکلا کہ عاشق اپنی جان دے کر معشوق کی قدر و قیمت میں اضافہ کرتا ہے۔ اگر جاں باز عاشق نہ ہوں تو معشوق کا بازار سرد پڑ جائے۔ میر:

پامال کر کے ہم کو پچھتاؤ گے بہت تم　　کم یاب ہیں جہاں میں سر دینے والے ہم سے　　(دیوانِ اوّل)

ان مضامین کو گل و بلبل کے استعارے میں بیان کریں تو مضمون یہ بنتا ہے کہ گل کے چہرے کی سرخی بلبل کے خون کے باعث ہے۔ اور اگر گل کو چراغ فرض کریں تو یوں کہیں گے کہ چراغ گل میں خون بلبل مثل روغن جلتا ہے۔ میر نے اس پر مزید کمال یہ کیا ہے کہ گل کے چراغ میں خون بلبل کو روغن کی طرح (یا روغن کے بجائے) جلانے کو عشق کی کارگذاری قرار دیا ہے۔ یعنی اگر عشق نہ ہو تو بلبل کا خون نہ جلے، یعنی عشق بالارادہ بلبل کا خون جلتا ہے۔ اب ''خون جلانا'' کا دوسرا، یعنی استعاراتی مفہوم (بہت آزردہ ہونا، بہت رنج اُٹھانا) بھی ہمارے مفید مطلب ہو جاتا ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ ''دیا کرے ہے عشق'' میں استمرار کا اشارہ ہے، یعنی یہ عشق کا عام اور مستقل وطیرہ ہے کہ وہ چراغ گل کو خونِ بلبل سے روشن کرتا ہے۔ عشق کو محض ایک تجربہ، یا محض ایک حقیقت سے زیادہ فاعل (subject) اور کار پرداز قرار دینے سے شعر میں المیاتی احساس پیدا ہو گیا ہے کہ عشق ''آفت زمانہ'' ہے:

یہی عشق خلوت میں وحدت کے ہے　　یہی عشق پردے میں کثرت کے ہے

غرض طرفہ ہنگامہ آرا ہے عشق　　تماشائی عشق و تماشا ہے عشق　　(مثنوی میر)

لہٰذا عشق ہر چیز میں اپنا تصرف کرتا ہے۔ وہ خونِ بلبل سے چراغ گل کے لیے روغن کا کام لیتا ہے، اور اس طرح بلبل کی موت کو گل کی زندگی کا سامان قرار دیتا ہے۔ لیکن چوں کہ بلبل کے بغیر گل نہیں، اس لیے بلبل کی موت ایک طرح گل کی بھی موت ہے۔

چراغ گل میں روغن کا مضمون سودا نے تمثیلی انداز میں خوب باندھا ہے:

عدو بھی ہے سبب زندگی جو حق چاہے　　نسیم صبح ہے روغن چراغ میں گل کے

میر کے مضمون کو تقریباً اُلٹ کر سودا نے اسی غزل میں یوں کہا ہے:

نہیں ہے جائے ترنم یہ بوستاں کہ نہیں　　سوائے خون جگر سے ایاغ میں گل کے

ناصر کاظمی نے میر کی زیر بحث غزل پر غزل لکھی ہے۔ اس میں ایک شعر ہمارے لیے دل چسپ ہے:

کیسی آئی بہار اب کے برس　　بوئے خوں ہے ایاغ میں گل کے

ناصر کاظمی کی غزل اُن کے اوائل عشق کی ہے۔ غالباً اسی لیے اُنھیں مصرع ثانی کا ہم پلہ پیش مصرع حاصل نہ ہو

سکا۔ میر کے دونوں مصرعے نک سک سے بالکل درست ہیں۔

فارسی کا ایک معمولی سا شعر ہے:

گرد تربتم امشب ہجوم بلبل بود   مگر چراغ مزارم ز روغن گل بود

(آج رات میری قبر کے گرد بلبلوں کا ہجوم تھا۔ شاید میرے چراغ مزار میں روغن گل پڑا تھا۔)

اس میں اور میر کے شعر میں کوئی مشابہت تو نہیں۔ فارسی کا شعر معمولی اس لیے ہے کہ خود یہ مضمون بے رتبہ ہے کہ متکلم کے مزار پر بلبلوں کا ہجوم تھا (اور وہ بھی رات کے وقت۔) پھر اس کی کوئی دلیل بھی نہیں دی جس سے بات کچھ بنتی۔ اور جہاں روغن گل ہو وہاں بلبلوں کا ہجوم ضروری ہو تو ہر اس شخص کے گرد بلبلیں منڈلائیں گی جس نے روغن گل لگا رکھا ہو۔ محمد حسین آزاد کے ناپسندیدہ لوگوں میں میر بھی تھے، لہٰذا وہ جگہ جگہ میر پر ٹیڑھی ترچھی چوٹ کرتے ہیں۔ ''آب حیات'' میں میر پر گفت گو کے دوران ''ایک اور توارد'' کا عنوان قائم کر کے محمد حسین آزاد لکھتے ہیں: ''کسی اُستاد کا شعر فارسی ہے۔'' اس کے بعد وہ مذکورہ بالا شعر نقل کر کے فرماتے ہیں: ''میر صاحب کے شعر میں بھی اسی رنگ کا مضمون ہے۔ مگر خوب بندھا ہے۔'' (''مگر خوب بندھا ہے'') کی بیدادلائق داد ہے۔) اس مربیانہ جملے کے بعد اُنھوں نے میر کا زیر بحث شعر لکھا ہے۔ یہی محمد حسین آزاد چند صفحے پہلے سودا کے ایک شعر کو ایک فارسی شعر کا ترجمہ بتا کر تحسینی لہجے میں کہہ چکے ہیں کہ ''شعر کو شعر میں ترجمہ کرنا ایک دشوار صنعت ہے۔'' یہ بات تو درست ہے، لیکن فارسی کا ایک ایسا شعر نقل کرنا جس کا میر کے شعر سے کوئی واسطہ نہیں، اور پھر تعریضی لہجے میں میر کے شعر کو فارسی کے شعر سے لڑتا ہوا بتانا نہ سچائی ہے نہ انصاف۔ افسوس کہ ہماری تنقید ایسی ہی کارگذاریوں سے بھری پڑی ہے۔ محمد حسین آزاد اس بات کو خوب جانتے تھے کہ مضمون سے مضمون بنانا، یا پرانے مضمون میں نئی بات پیدا کرنا ہماری شعریات کا اہم اور قیمتی اُصول ہے۔ لیکن کچھ تو انگریزی اثر سے، اور کچھ میر کی مخالفت میں، وہ اس بات کی پروا نہیں کرتے اور بار بار اشارے کنایے میں کہتے ہیں کہ میر نے دوسروں کے مضمون چرائے ہیں۔ غنی کاشمیری نے جب کہا تھا:

یاراں بردند شعر مارا   افسوس کہ نام ما نہ بردند

(یار لوگ ہمارے شعر تو لے گئے، لیکن افسوس کہ اُنھوں نے ہمارا نام نہ لیا۔)

تو ان کی مراد یہی تھی کہ کسی کے مضمون کو استعمال کرنے میں کوئی عیب نہیں، لیکن یہ بات صاف عیاں ہونی چاہیے کہ یہ فلاں کے شعر کا جواب ہے۔ تخلیقی استفادے کی قسموں میں ترجمہ، اقتباس، جواب، میں اس بات کی پوری گنجائش ہے کہ دوسروں کے مضمون سے مضمون بنایا جائے۔ بعض مضمون اس قدر مشہور ہو جاتے ہیں کہ اُن کے بارے میں کچھ کہنا ضروری نہیں ہوتا کہ یہ کس کے ہیں۔ لیکن اگر کوئی منفرد مضمون کسی کے یہاں سے لیا جاتا تو شاعر اکثر خود ہی کہہ دیتا تھا کہ میں نے فلاں کی بات کا جواب لکھا ہے۔ اور اگر وہ نہ بھی کہتا تو تخلیقی معاشرہ اس قدر باخبر تھا کہ وہ سمجھ لیتا تھا کہ یہ جواب یا استفادہ ہے۔ بقا اکبرآبادی نے جب میر پر یہ الزام لگایا تھا کہ اُنھوں نے (میر نے) میرا دو آبے کا مضمون لے لیا (ملاحظہ ہو $\frac{۳۳}{۴}$) تو ان کو شکایت صرف اس بات کی تھی کہ مضمون تو میرا ہے اور داد مل رہی ہے میر کو۔ ویسے یہ بات بھی ہے کہ بقا اکبرآبادی ازلی

جھگڑالو تھے۔ اُنھوں نے میر و سودا کی ہجو بھی لکھی ہے اور اپنی اس کارگذاری پر فخر بھی کیا ہے:

مرزا و میر باہم دونوں تھے نیم ملا   فن سخن میں یعنی ہر ایک تھا ادھورا
اس واسطے بقا اب ہجووں کی ریسماں سے   دونوں کو باندھ باہم میں نے کیا ہے پورا

آخری بات یہ کہ گل کو بہ وجہ سرخی کے چراغ کہتے ہیں، اور خون بھی سرخ ہوتا ہے۔ لہٰذا چراغ گل میں خون بلبل کی دلیل مہیا ہوگئی۔ بہت عمدہ شعر ہے۔

۳۹۰/۳ اس مضمون پر اس سے بہتر شعر، اور بعض نکات کے لیے ملاحظہ ہو ۱۶۳/۳ پھر بھی اس شعر میں ایک دو نکات قابلِ توجہ ہیں۔ اوّل تو یہ کہ ''دل تسلی نہیں'' اضافت مقلوبی بھی ہو سکتا ہے، یعنی ''تسلیِ دل نہیں''، اور بے اضافت بھی ہو سکتا ہے، یعنی ''دل تسلی نہیں ہوتا''۔ ''تسلی ہونا'' بہ طور متعدی اٹھارھویں صدی میں عام تھا۔ غالب نے بھی لکھا ہے:

جگر تشنۂ آزار تسلی نہ ہوا   جوئے خوں ہم نے بہائی بن ہر خار کے پاس

ظاہر ہے کہ یہ ''تسلی شدن'' بہ معنی ''متسلی ہونا، دلاسا حاصل ہونا، دل کا رنج کم ہونا'' وغیرہ کا ترجمہ ہے۔ ''اُردو لغت، تاریخی اُصول پر'' سے معلوم ہوتا ہے کہ حسرت موہانی نے بھی اسے استعمال کیا ہے۔ لیکن آج کل یہ بالکل سننے میں نہیں آتا۔

''گل'' کے معنی خود ہی ''داغ'' ہیں۔ (اس سلسلے میں کچھ بحث کے لیے ملاحظہ ہو ۶/۳ اور ۱۳۸/۱) شعر زیرِ بحث میں گل کے داغ، یعنی داغ کے داغ کی بات ہے۔ لہٰذا یہاں داغ کے معنی محض (scar) نہیں، بل کہ ''غم'' فرض کرنا ہوگا (''داغ'' بہ معنی ''غم'' کے لیے ملاحظہ ہو ۱۵/۳) اب داغ کا لفظ دوہری معنویت کا حامل ہو کر خاص میر کے رنگ کا لفظ ہو گیا، کہ ''داغ'' بہ معنی ''غم'' تو ہے، لیکن ''گل'' کے معنی بھی ''داغ'' ہیں۔ اس طرح مصرعے میں خوب صورت تناؤ پیدا ہو گیا ہے۔ چوں کہ یہاں ''گل'' کے معنی ''معشوق'' ہیں، اس لیے ''جلوے'' کا لفظ بڑی مناسبت کا حامل ہے۔

میر کی غزل سے ہم زمین، لیکن مختلف البحر غزلیں سودا، قائم اور مصحفی نے کہی ہیں۔ مصحفی نے ''داغ'' کا قافیہ میر کے ہم معنی باندھا ہے، لیکن بہت بھونڈے اور بے کیف انداز میں:

مزا الم کا جو ہے مصحفی کو کود کے ساتھ   بھرے ہے نت نمک سودہ داغ میں گل کے   کود=نمک

طالب آملی کا ایک شعر نظر سے گذرا جس کا مضمون شعر زیرِ بحث، اور خاص کر ۱۶۳/۳ سے مشابہ ہے:

مگر نسیم چمن ہم رہ آورد ورقے   مشام شوق تسلی بہ جذب بو نہ شود

(نسیم چمن ایک آدھ پنکھڑی اُڑا کر لائے تو لائے۔ میرا مشام شوق پھول کی خوش بو کھینچ کر تسلی نہیں حاصل کرتا۔)

ملحوظ رہے کہ ''تسلی شدن'' بہ معنی ''متسلی ہونا'' یہاں بھی موجود ہے۔

(۳۹۱)

(۴۸۴)

عشق میں نے خوف و خطر چاہیے　　　جان کے دینے کو جگر چاہیے
شرط سلیقہ ہے ہر اک امر میں　　　عیب بھی کرنے کو ہنر چاہیے
خوف قیامت کا یہی ہے کہ میر　　　ہم کو جیا بار دگر چاہیے

۳۹۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ مصرع اولیٰ کی بندش سست ہے، اور مفہوم ناقص۔ ''نے'' کے بعد عام طور پر ایک اور ''نے'' یا نونِ نافیہ لگاتے ہیں، خاص کر جب پہلے ''نے'' کے بعد دو باتیں کہی گئی ہوں۔ مثلاً غالب:

نے وہ سرور و سوز نہ جوش و خروش ہے

بعض نسخوں میں ''بے خوف و خطر'' ملتا ہے۔ کلب علی خاں فائق نے اسے غلط قرار دیا ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ قرأت بہت اچھی نہ ہوتے ہوئے بھی ''نے خوف و خطر'' سے بہتر ہے۔ اعظم الدولہ سرور نے ''عمدہ'' میں ''بے خوف و خطر'' ہی لکھا ہے۔ ''عمدہ'' میں میر کا ترجمہ چوں کہ میر کی زندگی ہی میں، یا اُن کے فوراً بعد لکھا گیا ہوگا، اس لیے ''بے خوف و خطر'' کی قرأت کو بالکل نظر انداز نہیں کر سکتے۔ معنی پھر بھی بے تکلف ہی نکلتے ہیں۔ نسخۂ محمود آباد (مرتبہ: اکبر حیدری) اور نسخۂ نیر مسعود میں بھی ''بے خوف و خطر'' ہی ہے۔ ''بے خوف و خطر'' میں معنی نامکمل رہتے ہیں۔ لیکن ممکن ہے میر نے پہلے ''بے خوف خطر'' لکھا ہو اور بعد میں ''بے خوف و خطر'' لکھ کر اصل کی اصلاح کر دی ہے۔ معنی اب بھی پوری طرح پابند محاورہ نہیں ہو سکے۔ شعر بہ ہر حال معمولی ٹھہرتا ہے۔ اس زمین و بحر میں سودا کا مطلع نسبتاً بہتر ہے۔ ان کا مصرع ثانی میر سے تقریباً لڑ گیا ہے۔ غزلیں غالباً کسی مشاعرے کی ہیں، اور ''جگر'' چاہیے کا قافیہ اتنا بولتا ہوا ہے کہ توارد ہونا حیرت انگیز نہیں۔ مصرع اولیٰ سودا کا بھی خاصا بے لطف ہے:

جان تو حاضر ہے اگر چاہیے　　　دل تجھے دینے کو جگر چاہیے

میر سوز نے البتہ خوب مطلع کہا ہے:

ہم کو نہ کچھ سیم نہ زر چاہیے　　　لطف کی اک تیری نظر چاہیے

۳۹۱/۲ مضمون کے اعتبار سے، اور بندش کی چستی کے لحاظ سے، یہ شعر لاثانی ہے۔ ''عیب'' اور ''ہنر'' کا تضاد خوب ہے، اور ''سلیقہ'' میر کا خاص لفظ ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۶/۱۔ اس لفظ میں محنت اور حرکت کی اقتصادیات (economy) کا بھی تصور ہے، کہ کم محنت سے زیادہ کام کر لیا جائے۔ لیکن سب سے زیادہ اہم بات اس شعر کا مضمون ہے، کہ عیب اور خوبی دونوں ہی طرح کے کام ہنر کا تقاضا کرتے ہیں۔ یا پھر یہ کہ انسان جو بھی کرے، اُسے ایک بانک پن (panache) کے ساتھ کرے، اس کی ہر بات میں ایک اُدا نکلتی ہو۔ اگر وہ معمولی بات بھی کہے تو دلوں کو موہ لے، جیسا کہ حالی نے غالب کے بارے میں کہا ہے:

لاکھ مضمون اور اس کا ایک ٹھٹھول　　　سو تکلف اور اس کی سیدھی بات

۳۹۱/۳ اس مضمون کو میر اور آبرو دونوں نے ملک قمی سے لیا ہے۔ پہلے ملک قمی کو سنیے:

باکم از آشوب محشر نیست می ترسم کہ باز ہم چو شمع کشتہ باید زندگی از سر گرفت

(مجھے آشوب محشر کا کوئی خوف نہیں، ڈر ہے تو یہ ہے کہ بجھائی ہوئی شمع کی طرح مجھے زندگی پھر از سر نو شروع کرنی پڑے گی۔)

ملک قمی کے یہاں الفاظ کی ذرا کثرت ہے، لیکن دونوں مصرعے رواں بہت ہیں۔ اور شمع کشتہ کی تشبیہ بہت خوب ہے، کیوں کہ اس میں شمع کی طرح جلنے اور پگھلنے کے بھی معنی آگئے ہیں۔ آبرو کہتے ہیں :

زندگانی تو ہر طرح کاٹی مر کے پھر جیونا قیامت ہے

آبرو کا مصرع اولیٰ بہت کارگر نہیں، لیکن مصرع ثانی (خاص کر لفظ "قیامت") واقعی قیامت کا ہے۔ اس ایک لفظ نے ملک قمی کی "شمع کشتہ" والی تشبیہ کو بھی ماند کر دیا ہے، کفایت الفاظ اس پر الگ ہے۔ میر کے یہاں بھی کفایت الفاظ بہت خوب ہے، بل کہ اس اعتبار سے ان کا شعر ملک قمی اور آبرو دونوں کے شعر سے بہتر ہے۔ مضمون کے اعتبار سے دیکھیں تو ملک قمی نے آشوب محشر سے بے خوف ہونے کا ذکر کیا ہے، اور میر نے اس سے زیادہ لطیف بات کہی ہے کہ مجھے خوف قیامت تو ہے، لیکن اس وجہ سے نہیں کہ اُس دن حساب کتاب ہوگا اور اعمال جانچے جائیں گے، بل کہ اس وجہ سے کہ مجھے دوبارہ زندہ ہونا پڑے گا۔ ملک قمی کے شعر میں پوری زندگی کو دوبارہ گذارنے کا تذکرہ ہے۔ آبرو کے شعر میں بھی یہ معنی ہیں، اور دوبارہ جی اُٹھنے کے بھی معنی ہیں۔ میر کے شعر میں بھی یہی بات ہے کہ دوبارہ جی اُٹھنے کے معنی ہیں اور پوری زندگی دوبارہ گذارنے کے بھی معنی ہیں۔ میر کے شعر میں "ہم کو جیا ...... چاہیے" میں مزید حُسن یہ ہے کہ دوبارہ جی اُٹھنے کے معنی مقدم ہیں، اور پوری زندگی دوبارہ گذارنے کے معنی موخر ہیں۔ اس طرح میر کے شعر میں ڈرامائیت زیادہ ہے۔

بہ حیثیت مجموعی یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگر آبرو کا مصرع اولیٰ کم زور نہ ہوتا تو اُن کا شعر ملک قمی اور میر دونوں سے بہتر ٹھہرتا۔ اس وقت میر کا شعر تینوں میں بہترین ہے، لیکن اولیت کا اعزاز ملک قمی کو بہ ہر حال حاصل ہے۔ میر نے اس مضمون کو دوبارہ کہا ہے :

جی تو جانے کا ہمیں اندوہ ہی ہے لیک میر حشر کو اٹھنا پڑے گا پھر یہ اک غم اور ہے (دیوان دوم)

یہاں مضمون میں یہ اضافہ کر کے، کہ مرنے کا بھی درد ہے اور دوبارہ جی اُٹھنے کا بھی غم، میر نے ملک قمی اور شاہ آبرو سے دونوں سے اپنی بات الگ کر لی ہے۔ ہاں اس شعر میں وہ روانی نہیں جو زیر بحث شعروں میں ہے۔ امیر مینائی نے مضمون بھی محدود کیا اور معنی بھی پست کر دیے :

مر کے راحت تو ملی پر ہے یہ کھٹکا باقی آکے عیسیٰ سر بالیں نہ کہیں قم مجھ کو

(۳۹۲)

(۳۸۵)

۱۰۷۰ ہستی اپنی حباب کی سی ہے یہ نمائش سراب کی سی ہے

چشمِ دل کھول اس بھی عالم پر یاں کی اوقات خواب کی سی ہے
میرؔ ان نیم باز آنکھوں میں ساری مستی شراب کی سی ہے

۳۹۲/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں، یہ میرؔ کے عام معیار کا، یعنی زیادہ تر شعرا کے اعتبار سے اعلا معیار کا شعر ہے۔ پہلے مصرعے میں ''حباب'' (جو پانی سے بنتا ہے اور پانی پر بنتا ہے۔) کے مقابلے میں مصرع ثانی میں ''سراب'' (جو خشکی پر بنتا ہے لیکن پانی کا التباس پیدا کرتا ہے) بہت خوب ہے، لفظ ''نمائش'' بھی عمدہ ہے، کیوں کہ سراب تو محض نمائش ہے، اور بلبلے میں ہوا بھری ہوتی ہے، جو دکھائی نہیں دیتی۔ ''کی سی ہے'' میں لطف یہ ہے کہ یہ امکان پھر بھی چھوڑ دیا ہے کہ شاید ایسا نہ ہو۔ یعنی ممکن ہے ہماری ہستی بہ ظاہر حباب و سراب کی سی ہو، لیکن حقیقت میں کچھ اور ہو۔ ''ہستی اپنی'' میں اشارہ دونوں طرف ہے یعنی میری اکیلی ہستی، یا ہماری ہستی یعنی تمام بنی نوع انسان کی existence۔

۳۹۲/۲ اس شعر کے سامنے غالبؔ کا شعر رکھیے:

بزمِ ہستی وہ تماشا ہے کہ جس کو ہم اسدؔ دیکھتے ہیں چشم از خوابِ عدم نکشادہ سے

میں نے ان دونوں اشعار پر ''شعر غیر شعر اور نثر'' میں مفصل اظہار خیال کیا تھا۔ اسی کو یہاں دُھرائے دیتا ہوں۔ میں اسے میرؔ کے بہترین شعروں میں گنتا ہوں۔ شیکسپیئر کے کردار پراسپرو (Prospero) کا مکالمہ جن لوگوں کو یاد ہوگا:

We are such stuff. As dreams are made on, and our little life Is rounded with a sleep.

(The Tempest, IV, 1)

ترجمہ: ہم تو اسی شے کے ہیں جس سے خواب بنائے جاتے ہیں اور ہماری یہ چھوٹی سی زندگی، نیند اسی کے گرد دائرہ کیے ہوئے ہے۔

وہ جانتے ہوں گے کہ میرؔ نے ''اوقات'' کا محاورہ نما استعارہ رکھ کر روپے کا جو ابہام پیدا کیا ہے، اس کی وجہ سے شیکسپیئر کی رائے زنی سے بہتر صورت پیدا ہو گئی ہے۔ ''اوقات'' بہ معنی ''حیثیت'' ہے۔ ''اس کی اوقات ہی کیا ہے'' تحقیراً بولا جاتا ہے۔ لیکن یہ بھی کہہ دیتے ہیں: کہ ''میں اپنی اوقات پر قائم ہوں'' یعنی ''اپنی حد سے تجاوز نہیں کر رہا ہوں۔'' ''اوقات'' بہ معنی ''بساط'' بھی ہے، جس سے پھیلاؤ کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ ''اوقات''، ''وقت'' کی جمع بھی ہے، ''اوقات بسر کرنا'' بہ معنی ''زندگی گذارنا''۔ ''اوقات'' کو محض زمانے کا مفہوم بھی دیا جا سکتا ہے، ''تنگی اوقات''، ''خوش اوقاتی'' وغیرہ۔ ''اوقات'' سے روزی کمانے کا تصور بھی منسلک ہے۔ مثلاً ''گذر اوقات ہو جاتی ہے۔'' ان سب مفہوموں کے ساتھ ''خواب'' کا مفہوم بدلتا رہتا ہے۔

اس عالم کی حیثیت کیا ہے؟ وہ خواب کی طرح ہلکا ہے، بے معنی ہے، غیر حقیقی ہے، خواب کی سی بساط رکھتا ہے۔ بہت طویل، پیچیدہ، لیکن ذات کے اندر محدود۔ (آپ کے خواب آپ کی ذات کے آگے نہیں جا سکتے۔ آپ دوسروں کے behalf پر خواب نہیں دیکھ سکتے۔) عالم کی حدیں خواب کی طرح مبہم، نیم روشن اور غیر قطعی ہیں۔ اس میں زندگی گذارنا

خواب دیکھنا ہے، اس کی اوقات (جمع جتھا، روزی روٹی) خواب کی طرح فرضی یا کم قیمت ہے، یہاں جو وقت گذرتا ہے وہ اس طرح گویا ہم خواب میں ہیں۔ یہاں کے وقت کی مثال خواب کے وقت کی سی ہے۔ طویل ترین خواب بھی چند ہی لمحوں پر محیط ہوتا ہے اور خواب دیکھنے والا چشم زدن میں برسوں کی منزل طے کر لیتا ہے، وقت کو آگے پیچھے کر لیتا ہے۔ بچہ خواب دیکھتا ہے کہ میں بڈھا ہو گیا ہوں، بڈھا خوب دیکھتا ہے کہ میں بچہ ہوں، وغیرہ۔ گویا خواب میں وقت کی نوعیت زمان غیر حقیقی یعنی (unreal time) کی ہوتی ہے۔ اس دنیا میں وقت غیر حقیقی ہے۔ اصل اور حقیقی زمان تو ''اس'' عالم میں ہے۔

اس طرح محض ایک لفظ کے ابہام نے شعر کو معنی کی اُن دنیاؤں سے ہم کنار کر دیا جو واضح الفاظ استعمال کرنے سے ہم پر بند رہتیں۔ مثلاً مصرع اگر یوں ہوتا:

(۱) یاں کی ہستی تو خواب کی سی ہے

(۲) یہ جو دنیا ہے خواب کی سی ہے

(۳) زندگی یہ تو خواب کی سی ہے

وغیرہ، تو شعر دو کوڑی کا نہ رہتا، موجودہ صورت میں اس کا جواب ممکن نہیں تھا، سوائے اس کے کہ اور ابہام پیدا کیا جاتا۔ ابہام کی کاٹ توضیح سے نہیں ہو سکتی۔ غالب اور میر دونوں کے اشعار میں عالم ہست و بود کی کم حقیقی کا تذکرہ ہے اور اُس کے مقابلے میں کسی اور عالم کا ذکر ہے جو زیادہ واقعی اور اصلی ہے۔ میر نے اس نکتے کو واضح کرنے کے لیے زمان و مکان کے ادغام سے ایک استعارہ تراشا ہے، لیکن زیادہ زور زمان پر ہے، یہی ثابت کرنا مقصود تھا کہ عالم آب و گل میں زمان غیر حقیقی ہے۔ غالب نے زمان کے لیے مکان کا استعارہ تلاش کر کے ابہام کو مبہم تر کر دیا ہے۔ میر کے یہاں عالم مثل خواب تھا۔ غالب کے شعر میں متکلم خود خواب میں ہے۔ اور خواب بھی وہ جو وجود کی نفی کرتا ہے، یعنی خواب عدم۔ غالب نے یہ نہ کہہ کر کہ بزم ہستی کا وجود مثل خواب ہے، یہ کہا ہے کہ اس کا وجود اگر ہے تو خواب میں ہے (بے اصل ہے) یا عدم میں ہے (یعنی نہیں ہے۔) بزم ہستی کا وجود اس لیے ہے کہ بزم ہستی ہے ہی نہیں۔ اس طلسمی ماحول میں بھی میر کا شعر اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے، کیوں کہ اس کے ابہام کا حوالہ واقعی دنیا کے خواص سے بنتا ہے۔ مجرد ابہام کی بنا پر میر اور غالب کے شعر ہم پلہ ہیں۔ لیکن غالب نے مضمون کو پیکر اور استعارے کے مرکب میں بند کر کے جو دنیا خلق کی ہے وہ میر سے بالاتر ہے۔

یہاں تک میں نے ''شعر، غیر شعر اور نثر'' سے بحث نقل کی ہے جو ابہام کے حوالے سے تھی۔ اب چند مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ میں چشم دل کے کھولنے کا ذکر ہے۔ اس سے مراد یہ نکلی کہ عالم آب و گل کو دیکھنے کے لیے دیدۂ ظاہر کافی ہے، لیکن یہاں تو دیدۂ ظاہر بھی کھلے ہوئے نہیں ہیں، کیوں کہ عالم آب و گل کو مصرع ثانی میں خواب کہا ہے۔ لہٰذا اس کو دیکھنے کے لیے آنکھیں بند ہونا چاہیے، جیسا کہ خواب دیکھتے وقت ہوتا ہے۔ ''خواب'' کو نیند کے معنی میں لیں تو مراد یہ نکلی کہ عالم آب و گل محض ایک نیند ہے، اور اس کے جاگنے کے بعد کسی اور عالم کو دیکھنا ہوگا۔

آخری سوال یہ ہے کہ ''اس بھی عالم'' سے کون سا عالم مراد ہے؟ ظاہر ہے کہ ایک معنی تو ''عالم بالا'' یا ''عالم

ارواح" ہیں جو کہ حقیقی عالم ہے، لیکن ایک امکان یہ بھی ہے کہ "اُس" کی جگہ "اِس" ہو۔ اب معنی یہ نکلے کہ اگر تم چشمِ دل سے دیکھو تو پتہ لگے گا کہ یہاں کی اوقات خواب کی سی ہے۔ اب لطف یہ پیدا ہوا کہ چشمِ دل کھلے تو عالمِ آب و گل مثل خواب دکھائی دے۔ ایک معنی یہ بھی ہیں کہ تم نے اس عالم (آب و گل) پر چشمِ دل تو کھول رکھی ہے لیکن اس سے تمھیں کچھ ملے گا نہیں، کیوں کہ یہاں کی اوقات خواب کی سی ہے۔ تم اس عالم (ارواح) پر چشمِ دل وا کرو تو تمھیں کچھ حاصل ہوگا۔

دیوانِ چہارم میں اس شعر کا ایک پہلو میر نے یوں بیان کیا ہے :

کچھ نہیں اور دیکھیں ہیں کیا کیا   خواب کا سا ہے یاں کا عالم بھی

۳۹۲/۳ اس شعر پر بھی بحث "شعر، غیر شعر اور نثر" سے نقل کرتا ہوں۔ یہاں بنیادی معاملہ مناسبت الفاظ کا ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل شعر ملاحظہ ہو :

ہے چشم نیم باز عجب خواب ناز ہے   فتنہ تو سو رہا ہے در فتنہ باز ہے

کہتے ہیں کہ مصرع اولیٰ ناسخ نے کہا تھا جس پر خواجہ وزیر نے فی البدیہہ یہ مصرع لگایا۔ مناسبت کے اعتبار سے نہ میر کی تشبیہ میں کوئی خاص بات ہے، نہ ناسخ و وزیر کے استعارے میں۔ آنکھوں کو شراب کے پیالے بھی اکثر کہا گیا ہے، اور فتنہ بھی۔ مگر دوسرے شعر میں پپوٹوں کو "در فتنہ" کہہ کر صاحب خانہ کے سوتا ہونے لیکن گھر کا دروازہ کھلا ہونے کا ذکر کر کے مکمل بصری پیکر خلق کیا گیا ہے، اسی طرح، میر کے شعر میں اصل خوبی تشبیہ میں نہیں ہے، بل کہ لفظ "میر" میں ہے۔ مثلاً اس مصرع سے تخلص نکال کر اسے یوں کر دیا جائے :

تیری ان نیم باز آنکھوں میں
آج ان نیم باز آنکھوں میں
ہائے ان نیم باز آنکھوں میں

وغیرہ، تو شاعری فوراً غائب ہو جاتی ہے کیوں کہ دراصل یہ شعر لفظ "میر" کے استعمال کی وجہ سے انکشاف اور تحیر کا پیکر بن گیا ہے۔ "میر! ان نیم باز آنکھوں" کہنے سے پیکر یہ بنتا ہے کہ کسی شخص نے اچانک یہ محسوس کیا ہے کہ ارے، ان نیم باز آنکھوں کا راز یہ ہے کہ ان کی ساری مستی شراب کی سی ہے۔ لہٰذا یہ شعر یا تو محبوب کا سامنا ہونے پر انکشاف کی صورت حال بیان کر رہا ہے، یا سامنا ہونے کے بعد تنہائی میں زیر لب کہی ہوئی بات ہے، جس میں ایک رنجیدہ تمنائیت ہے۔ یا اس اچانک احساس کا نقشہ ہے کہ کسی شخص نے دفعتاً یہ محسوس کیا کہ اُس کے اوپر جو نشے کی سی کیفیت طاری تھی (یا ہے) وہ ان نیم باز آنکھوں کی وجہ سے تھی (یا ہے۔) اگر "اُن" کو "اِن" پڑھا جائے تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہ شعر تنبیہی ہے کہ میر، تو اُس طرف مت دیکھ، یہ نیم باز آنکھیں شراب کا سا نشہ رکھتی ہیں۔ تو اُنھیں دیکھ کر اپنے ہوش کھو دے گا۔ (یا ان کی مستی شراب کا سا اثر رکھتی ہے، شراب حرام ہے، تو کیوں ان کی طرف دیکھ کر شراب کا نشہ اپنے رگ و پے میں سرایت کرنے کا گناہ مول لیتا ہے؟) آخری صورت یہ ہے کہ اے میر! تو ان نیم باز آنکھوں سے دھوکا نہ کھانا۔ یہ اصل مستی نہیں ہے، بل کہ شراب کی آوردہ مصنوعی اور کم تر درجے کی مستی ہے۔ (دل میں اک چور بھی ہے کہ معشوق نے غیر کے ساتھ شراب تو نہیں پی ہے؟)

علاوہ بریں لفظ ''ساری'' بھی تحیر اور انکشاف کے تاثر کی پشت پناہی کرتا ہے۔

اس تجزیے کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اگرچہ ناسخ اور وزیر کے شعر کا حُسن بھی پیکر کا خلق کردہ ہے، لیکن میر سے کم تر درجے کا ہے، کیوں کہ اگرچہ میر کا شعر بھی پیکر ہی کا مرہونِ منت ہے، لیکن (رچرڈس (I.A. Richards) کی زبان میں) اس پیکر کے خلق کردہ محسوسات سے متعلق جو ذہنی وقوعات (mental events) منسلک ہیں، وہ زیادہ متنوع ہیں۔ اس لیے میر کے جدلیاتی الفاظ میں نامیاتی زندگی زیادہ ہے۔ لہٰذا ظاہر ہے کہ میر کا شعر بہتر ہے۔ اس تجزیے کی روشنی میں پیکر کی تعیین قدر کا اُصول بھی طے ہو جاتا ہے، کہ پیکر جس حد تک اور حواسِ خمسہ میں جتنے زیادہ، حواسوں کو متحرک کرے گا، اُتنا ہی اچھا ہوگا۔

یہاں تک تو ''شعر، غیر شعر اور نثر'' سے ماخوذ بحث تھی۔ اب مَیں اس پر اتنا اضافہ کرنا چاہتا ہوں کہ میر کا شعر تحیر اور انکشاف کا پیکر بن کر ہماری حسِ مشترک کو متاثر کرتا ہے۔ اس کے ذریعہ ہمارے تخیل کو مہمیز ملتی ہے۔ اس بہ ظاہر سادہ اور رسمیاتی شعر میں کیفیت اور معنی کی فراوانی ہے۔

(۳۹۳) (۴۹۰)

دل کے معمورے کی مت کر فکر فرصت چاہیے ایسے ویرانے کے اب بسنے کو مدت چاہیے

عشق وے خواری نبھے ہے کوئی درویشی کے بیچ اس طرح کے خرج لا حاصل کو دولت چاہیے

۱۰۷۵ عاقبت فرہاد مر کر کام اپنا کر گیا آدمی ہووے کسی پیشے میں جرأت چاہیے

عشق میں وصل و جدائی سے نہیں کچھ گفت گو قرب و بُعد اس جا برابر ہے محبت چاہیے

۳۹۳/۱ سب سے پہلے تو فانی کا یہ شعر اس مطلعے کے سامنے رکھیے :

دل کا اُجڑنا سہل سہی بسنا سہل نہیں ظالم بستی بسنا کھیل نہیں بستے بستے بستی ہے

فانی کے شعر میں جذباتیت اور خود ترحمی کا وفور ہے۔ معلوم ہوتا ہے متکلم پوری کوشش کر رہا ہے کہ اپنی صورت حال کی دردانگیزی سے جو کچھ فائدہ یعنی معشوق سے جو کچھ توجہ ممکن ہے، اسے حاصل کر لے۔ اس کے برخلاف، میر کے شعر کا متکلم عجب پُر وقار، بے پروا اور مربیانہ لہجہ اختیار کرتا ہے، اس کا مخاطب بھی مبہم ہے، کہ معشوق بھی ہو سکتا ہے، کوئی اور شخص بھی ہو سکتا ہے۔ اور خود متکلم بھی ہو سکتا ہے۔ پھر یہ لطف ملاحظہ ہو کہ مصرع اولیٰ میں دل کو ''معمورہ'' کہا اور مصرع ثانی میں اسے ''ویرانہ'' کہا۔ یعنی دل کی گذشتہ اور موجودہ دونوں صورت حالات بھی بیان کر دیں، اور یہ بھی ظاہر کر دیا کہ دل کوئی معمولی جگہ، چھوٹی سی بستی، یا گم نام سا قصبہ نہیں، بل کہ معمورہ ہے۔ ''بستی'' کے مقابلے میں ''معمورہ'' بہت زیادہ قوی لفظ ہے۔ ''معمورہ'' کے معنی ہیں ''آباد، بھرا ہوا، چہل پہل کی جگہ، وہ جگہ جہاں خوب کھیتی اور سبزہ ہو، وغیرہ۔ ''معمورہ'' کے استعمال کی مثالیں میر کے یہاں مزید دیکھنا ہو تو ۱۸۳/۱ اور ۲۷۶/۲ ملاحظہ کریں۔ اس کے برخلاف ''بستی'' سے تنگی، یا کم سے کم چھوٹے پن کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ دیکھیے۔ میر نے ''بستی'' لفظ کس خوبی سے استعمال کیا ہے :

اُجڑی اُجڑی بستی میں دنیا کی جی لگتا نہیں تنگ آئے ہیں بہت ان چار دیواروں میں ہم (دیوان ششم)

فانی کا متکلم دل کی ویرانی کو ترحم اور تعزیت کا موقعہ بنانا چاہتا ہے، لیکن وہ دل کو ''بستی'' ہی کہہ کر رہ جاتا ہے۔ میر کا متکلم اسے ''معمورہ'' اور پھر ''ایسا ویرانہ'' کہتا ہے: ''ایسا ویرانہ'' میں ویرانے کی وسعت اور ویرانی کی شدت، دونوں مفہوم ہیں۔ پھر وہ کہتا ہے ابھی تم اس کی فکر میں مت پڑو، یہ کام وقت چاہتا ہے، فرصت اور مدت چاہتا ہے۔ دونوں قافیے اس قدر برمحل بیٹھے ہیں کہ باید وشاید۔ لفظ ''اب'' بھی توجہ کا طالب ہے، کہ اس میں کنایہ اس بات کا ہے کہ شاید پہلے بھی اس ویرانے کو دوبارہ بسانا نسبتاً آسان رہا ہو، لیکن اس وقت تو یہ کام بہت دیر طلب ہے۔ شور انگیز شعر کہا ہے، لیکن کنائے بھی ہیں۔ معمولی مضمون کو اتنا چمکا کر پیش کرنا میر ہی کے بس کا روگ تھا۔

۳۹۳/۲ اس طرح کا مضمون میر نے اکثر کہا ہے، اور ہر جگہ کوئی نئی بات ڈال دی ہے، مثلاً ملاحظہ ہو ۲۷۸/۱ اور ۳۵۴/۱ پھر مندرجہ ذیل اشعار بھی ہیں:

چاہنے کا مجھ سے بے قدرت کا کیا ہے اعتبار عشق کرنے کو کسو کے چاہیے مقدور تک (دیوان دوم)

سیمیں تنوں کا ملنا چاہے ہے کچھ تمول شاہد پرستیوں کا ہم پاس زر کہاں ہے (دیوان دوم)

غریبوں کی تو پگڑی جاے تک لے ہے اتروا تو تجھے اے سیم بر لے بر میں جو زردار عاشق ہو (دیوان چہارم)

ان اشعار کے ہوتے ہوئے بھی زیر بحث شعر میں اپنی انفرادیت ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ اس میں عشق اور مے خواری دونوں کا ذکر ہے، یعنی دونوں ایک ہی مرتبے کی چیزیں ہیں۔ رندی و حسن پرستی دونوں یکساں اہمیت یا وقعت رکھتی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ ''درویش'' کہہ کر عجب لطیف طنز پیدا کیا ہے، کہ ہیں تو درویش، لیکن کام کرنا چاہتے ہیں مے خواری و عاشقی کے۔ یا پھر یہ کنایہ ہے کہ ان کاموں سے، یا ان چیزوں کی کشش سے کوئی بچ نہیں سکتا۔ درویش ہو یا کوئی اور، دنیا دار ہو یا اہل دل، لیکن عشق و مے خواری کے بغیر چارہ نہیں۔ تیسری بات یہ کہ ان دونوں چیزوں کو ''خرج لاحاصل'' کہا۔ اس میں طنز کا لطف تو ہے ہی، لیکن معنی بھی دو ہیں۔ (۱) عشق و مے خواری میں جو زر خرچ ہوتا ہے وہ لاحاصل ہے، کیوں کہ ان اشغال سے کچھ فائدہ نہیں، ان سے کچھ ہاتھ نہیں لگتا۔ (۲) عشق و مے خواری میں خود انسان خرچ ہو جاتا ہے، یعنی انسان اپنے کو، یا اپنی صلاحیتوں اور قوتوں کو ضائع کرتا ہے۔ اور ایسی فضول خرچی کو دولت درکار ہے۔

مطلع کی طرح اس شعر کا بھی لہجہ ٹھنڈا اور تھوڑا سا سر بیانیہ ہے۔ خود ترحمی اور درد انگیزی کا دور دور تک پتہ نہیں، خوب کہا ہے۔

۳۹۳/۳ یہاں غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے:

ہم سخن تیشے نے فرہاد کو شیریں سے کیا جس طرح کا کہ کسی میں ہو کمال اچھا ہے

غالب کے شعر میں ''کمال'' کا ذکر ہے اور میر کے شعر میں ''جرأت'' کا۔ میر نے فرہاد کی موت کا تذکرہ کر کے جرأت کا جواز پیدا کر دیا ہے۔ دونوں کے یہاں خفیف سا اشارہ اس بات کا ہے کہ سنگ تراشی یا کوہ کنی بذات خود کوئی بہت محترم و معزز فن نہیں۔ اپنے اپنے وقت کے سب سے بڑے شاعروں کے لیے مناسب بھی تھا کہ وہ اپنے فن کے علاوہ ہر فن

کو بہ نگاہ کم ہی دیکھتے۔

میر کا شعر غالب سے بہتر ہے، کیوں کہ غالب نے شیریں سے فرہاد کی ہم بختی کا کوئی ثبوت نہیں پیش کیا ہے، سوائے اس کے کہ ایک عام سی بات ہے کہ شیریں شاید فرہاد کا کام دیکھنے اس کے پاس آیا کرتی ہو۔ اس کے برخلاف میر نے ''مر کر کام اپنا کر گیا'' کہہ کر بات مبہم رکھی ہے۔ اس کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ مرنا ہی فرہاد کا مقصود تھا، اور اپنی جرأت کے باعث اس نے اسے حاصل کر لیا۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ فرہاد نے مر کر اپنے عشق کی صداقت اور شیریں پر اپنی جاں بازی کا نقش ثبت کر دیا۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ فرہاد نے موت کے ذریعہ زندگی جاوداں حاصل کر لی۔

ایک بہت ہی خوب صورت امکان یہ بھی ہے کہ فرہاد نے مر کر نہ صرف شیریں پر، بل کہ خسرو پر بھی اپنے عشق کا سکہ جما دیا، اور خسرو کو اپنے مقابلے میں ہمیشہ کے لیے پست کر دیا۔ میر حیدر معمائی نے کیا خوب کہا ہے:

همیں بس کوه کن را باهمه دوری که از نامش ۔۔۔ برافروزد رخ شیریں و خسرو مضطرب گردد

(شیریں سے اس قدر دُوری کے باوجود فرہاد کے لیے یہی بہت ہے کہ اُس کا نام سنتے ہی شیریں کا چہرہ چمک اُٹھتا ہے اور خسرو مضطرب ہو جاتا ہے۔)

حیدر معمائی کے یہاں معنی کا ایک ہی پہلو ہے، لیکن بہت خوب بندھا ہے۔ میر کا شعر زیادہ معنی خیز ہے۔ شور انگیز دونوں ہیں۔

$\frac{۳۹۳}{۴}$ معشوق دُور ہوتے ہوئے بھی نزدیک ہے، یا نزدیک ہوتے ہوئے بھی دُور ہے، یہ دونوں مضمون ہمارے شعرا نے برتے ہیں۔ موخر الذکر پر کچھ شعر آگے آئیں گے، اور اول الذکر پر میر حسین شوقی نے مضمون آفرینی کا کمال دکھا دیا ہے:

دوریم بہ صورت ز تو نزدیک بہ معنی ۔۔۔ مانند دو مصرع کہ ز ہم فاصلہ دارد

(ہم تجھ سے درحقیقت نزدیک اور بہ ظاہر دُور ہیں، جیسے کہ شعر کے دو مصرعے، جو ایک دوسرے سے دُور، لیکن معنی کے لحاظ سے باہم دگر پیوست ہوتے ہیں۔)

صائب کو شوقی کے مضامین بہت پسند تھے، چناں چہ انھوں نے اس مضمون کو بھی تقریباً ہو بہ ہو اُٹھا لیا:

ما از تو جدائیم بہ صورت نہ بہ معنی ۔۔۔ چوں فاصلۂ بیت بود فاصلۂ ما

(ہم تجھ سے بہ ظاہر جدا ہیں، نہ کہ دراصل۔ ہمارا تیرا فاصلہ ایسا ہی ہے جیسے شعر کے دو مصرعوں کا۔)

میر نے زیرِ بحث شعر کے علاوہ دیوانِ پنجم میں یہ مضمون یوں کہا ہے:

نہیں اتحاد تن و جاں سے واقف ۔۔۔ ہمیں یار سے جو جدا جانتا ہے

ایسے اشعار کے ہوتے ہوئے بھی دیوانِ اوّل کا یہ زیرِ بحث شعر اپنی جگہ پر قائم نظر آتا ہے۔ سب سے پہلے تو اس کا بے تکلف اور آسودہ (relaxed) لہجہ ہے، گویا بالکل سامنے کی بات کہی جا رہی ہو۔ عشق کے تجربے کو اس طرح روزانہ زندگی سے پیوست کر دینا کہ بہ ظاہر اس کی اہمیت کم ہو جائے۔ یہ میر کا خاص انداز ہے۔ پھر ''محبت چاہیے'' کا فقرہ

بہت معنی خیز ہے، کہ اگر واقعی لگاؤ ہے تو فاصلے کچھ معنی نہیں رکھتے۔ اس کے دو معنی ہیں۔ (۱) عاشق و معشوق فاصلے کو طے کر کے آملیں گے۔ بہ قول اقبال:

آملیں گے سینہ چاکانِ چمن سے سینہ چاک

اور دوسرے معنی یہ ہیں کہ اگر محبت ہے تو نزدیکی اور دوری اپنی اہمیت کو کھو دیتے ہیں اور عاشق و معشوق دونوں خود کو ایک دوسرے سے بے انتہا نزدیک محسوس کرتے ہیں چاہے مکانی فصل بہت زیادہ ہو۔

مصرع اولیٰ میں ''نہیں کچھ گفت گو'' سے بھی کئی باتیں مراد ہیں۔ (۱) ان باتوں کا ذکر نہیں۔ (۲) ان باتوں سے کوئی مطلب نہیں۔ (۳) ان باتوں کا کوئی مطلب نہیں (یعنی یہ بے معنی باتیں ہیں۔) ''اس جا'' کا فقرہ بھی خوب ہے، اس سے (۱) ملک عشق مراد ہے۔ (۲) مقام عشق مراد ہے، یعنی جب عاشق/معشوق اس مقام پر پہنچ جائیں جو صحیح معنی میں درجۂ عشق و وحدت کہلانے کا مستحق ہے۔ (۳) معاملات عشق مراد ہیں، کہ یہاں ان باتوں میں دوری اور نزدیکی ایک ہی معنی رکھتی ہے۔ چھوٹے چھوٹے الفاظ میں میر نے حسب معمول کثرت معنی کے اشارے بھر دیے ہیں۔ ہاں، ان کا مصرع اولیٰ حافظ کا تقریباً ترجمہ ہے:

در راہ عشق مرحلۂ قرب و بُعد نیست — می بینمت عیاں و دعا می فرستمت

(راہِ عشق میں دوری اور نزدیکی کے مراحل نہیں۔ میں تجھے صاف صاف دیکھ لیتا ہوں اور تجھے اپنی دعائیں بھیجتا ہوں۔)

حافظ کے شعر پر مزید گفت گو کے لیے ملاحظہ ہو $\frac{۴۱۷}{۱}$۔

(۳۹۴) (۴۹۶)

دل کھنچے جاتے ہیں سارے اس طرف — کیوں کہ کہیے حق ہماری اور ہے

$\frac{۳۹۴}{۱}$ اس شعر میں کئی طرح کے تصورات یک جا ہو گئے ہیں۔ مشہور حدیث نبوی خاتم النبیین حضرت محمد صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم ہے کہ میری اُمت کبھی باطل پر مجتمع نہ ہوگی۔ لہٰذا مسلمانوں کا عام عقیدہ ہے کہ جس چیز پر اجماع ملت ہو وہ برحق ہے۔ اب میر کا شعر دیکھیے۔ متکلم/عاشق درد و الم اُٹھاتا ہے، معشوق کے ستم سہتا ہے، اس سے مہر و انصاف کا متمنی ہوتا ہے، ان میں سے کچھ بھی اُسے حاصل نہیں ہوتا۔ لہٰذا وہ یہ سمجھنے میں خود کو حق بہ جانب گمان کرتا ہے کہ معشوق غیر منصف اور ناحق پر ہے اور میں حق پر ہوں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ تمام خلقت کے دل تو معشوق کی طرف کھنچے جاتے ہیں۔ سب اُسی کا کلمہ پڑھتے ہیں۔ پھر میں کس طرح کہوں کہ حق میری طرف ہے؟

دوسرا تصور یہ ہے کہ میدانِ حشر میں متکلم/عاشق داد خواہ ہوتا ہے کہ معشوق کے ہاتھوں جو کچھ میں نے اُٹھایا ہے اُس کی جزا ملے۔ لیکن وہ دیکھتا ہے کہ میدانِ حشر میں سب لوگوں کے دل تو معشوق کی طرف کھنچے جا رہے ہیں، پھر وہ یہ دعوا کیسے کرے کہ حق میری طرف ہے؟ وہاں تو یہ عالم ہے کہ کارکنانِ قضا و قدر کے بھی دل اسی کی طرف ہو گئے ہیں۔ سلطان

محمد قلی نے خوب کہا ہے :

از قتل من مترس کہ دیوانیان حشر بجرم کنند بہر تو صد داد خواہ را

(تو میرے قتل سے نہ ڈر، کہ حشر کے دن کارپردازان حشر تیری خاطر سیکڑوں دادخواہوں کو مجرم گردان دیں گے!)

تیسرا تصور یہ ہے کہ معشوق میں ایسا کرشمہ اور کشش (Charisma) ہے کہ سب لوگ اُس کے دام میں گرفتار ہو جاتے ہیں۔ نوبت یہاں تک آتی ہے کہ لوگ ایک دوسرے کے دشمن ہو جاتے ہیں، کیوں کہ سب کو اس کی محبت کا دعوا ہے، چناں چہ محمد امین ذوقی کا شعر ہے :

چہ آفتی تو نہ دانم کہ در جہاں امروز محبت تو دو کس باہم آشنا نگذاشت

(نہ جانے تم کون سی آفت ہو کہ آج دنیا میں تمھاری محبت کے باعث کوئی دو شخص باہم آشنا نہیں رہ گئے۔)

ایسی صورت حال میں متکلم/عاشق کس منھ سے کہے کہ حق میری طرف ہے؟ ہر شخص برحق ہونے کا دعوا کر رہا ہے، اور حقیقت صرف ایک ہے، کہ سب کے دل معشوق کی طرف کھینچے ہوے ہیں۔

میر کے شعر کا سب سے خوب صورت پہلو یہ ہے کہ متکلم/عاشق کو سب سے زیادہ فکر اس بات کی ہے کہ میں خود کو برحق کس طرح ثابت کروں؟ یعنی معاملہ اب صرف عشق و عاشقی، بوالہوسی اور پاک بازی کا نہیں، بل کہ پورے انسانی کردار، پوری زندگی کے معیار کا ہے، کہ کون حق پر ہے اور کیا چیزیں برحق کہی جاتی ہیں، یا کہی جائیں گی؟ اس پر طرہ یہ کہ لہجے میں ہلکی سی رنجیدگی کے سوا کچھ نہیں، کوئی جذباتی شور و تلاطم نہیں، کوئی سینہ زنی اور ڈراما نہیں۔ اتنے سادہ الفاظ اور اس قدر پیچیدہ تصورات، اعجاز سخن گوئی اور کسے کہتے ہیں؟

(۳۹۵) (۵۰۰)

پاس ناموس عشق تھا ورنہ کتنے آنسو پلک تک آے تھے

$\frac{۳۹۵}{۱}$ ''ناموس'' کے اصل معنی ہیں ''راز، راز کی چیز چھپانے کی بات''۔ اس سے فارسی اُردو والوں نے شرم، عزت، آبرو، گھر کی عورتیں (یعنی پردے والیاں) معنی نکالے۔ (موخر الذکر معنی میں ''ناموس'' مذکر ہے، باقی تمام معنوں میں مونث) میر کے یہاں ''ناموس'' کے ایک اور استعمال (اور نہایت عمدہ استعمال)، لیکن زیرِ بحث شعر سے تقریباً مخالف مضمون کے لیے ملاحظہ ہو $\frac{۲۶۱}{۴}$۔ وہاں ''ناموس'' بہ معنی ''پردے والیاں'' بہت برمحل نہیں ہے، جب کہ زیرِ بحث شعر میں یہ معنی بھی برمحل ہیں، کہ آنسو دراصل عشق کے ناموس ہیں، ان کا کام پردے میں رہنا ہے۔ متکلم کو عشق کے ناموس کا پاس تھا، ورنہ شدتِ الم کے باعث کئی بار رونا آیا اور بہت سے آنسو پلک تک آے اور قریب تھا کہ وہ بے پردہ ہو جائیں۔ لیکن متکلم نے اُنھیں پردے میں رکھا۔

ملحوظ رہے کہ متکلم کی نظر میں عشق کی ناموس بس اتنی ہی بات میں کھو سکتی ہے کہ آنسو پلک سے ٹپک جائیں، یعنی بآوازِ بلند نالہ کرنا، گریہ و آہ و فغاں کرنا تو بہت بڑی بات ہے۔ آنکھ سے آنسو بہ نکلیں تو ہی عشق کی ناموس پر دھبہ لگ جاے گا۔

یہ کیفیت کا شعر ہے، لیکن معنی سے بھی بہرہ اندوز ہے، لہجے میں وقار اور تمکنت ہے، یہ سب میر کے خاص انداز ہیں، ورنہ ضبطِ غم کے مضمون پر فانی نے بہت زور آزمائیاں کی ہیں:

اس نے دل کی حالت کا کیا اثر لیا ہو گا — دل نے کیا کہا ہو گا دل ہے بے زباں اپنا
کمالِ ضبطِ غمِ عشق اے معاذ اللہ — کہیں کہیں سے جو یہ ماجرا بیاں ہوتا
تلقینِ صبر دل سے کوئی دشمنی نہ تھی — دیکھا یہ حال قابلِ شرح بیاں نہ تھا

تینوں شعر اچھے ہیں، لیکن کیفیت مفقود ہے، حالاں کہ یہ مضمون کیفیت چاہتا ہے، عقلیت نہیں۔ مومن نے لفظی دروبست کا کمال دکھایا ہے، لیکن پھر بھی تھوڑی سی کیفیت پیدا کر لی ہے:

ضبطِ فغاں گو کہ اثر تھا کیا — حوصلہ کیا کیا نہ کیا کیا کیا

(۳۹۶) (۵۰۱۔۵۰۲)

گرے بحرِ بلا مژگانِ تر سے — نگاہیں اٹھ گئیں طوفان پر سے
کہاں ہیں آدمی عالم میں پیدا — خدائی صدقے کی انسان پر سے
۱۰۸۰ تفنگ اس کی چلی آواز پر لیک — گئی ہے میر گولی کان پر سے

۳۹۶/۱ یہ اشعار بہ ظاہر دو غزلوں کے ہیں، کیوں کہ مطلع میں قافیہ "تر / پر" ہے اور ردیف "سے"۔ (ممکن ہے مطلع ذو قافتین ہو، کیوں کہ "مژگان / طوفان" بھی ہم قافیہ ہیں، حالاں کہ "مژگان" اور "تر" کے درمیان اضافت ہے، لہٰذا ایسی حالت میں "مژگان" اور "طوفان" ہم قافیہ نہیں ہو سکتے۔) مطلع کے بعد والے شعروں میں قافیہ "انسان / کان" وغیرہ اور ردیف "پر سے" ہے، لہٰذا یہ دو مختلف غزلوں کے شعر ہیں، لیکن تمام نسخوں میں یہ ایک غزل کی صورت میں ملتے ہیں۔ کلب علی خاں فائق نے نولکشور کے ۱۸۶۸ والے ایڈیشن کی بنا پر مطلع کے مصرعِ ثانی میں "پر سے" کی جگہ "بر سے" تجویز کیا ہے، لیکن اس سے دو غزلوں کا مسئلہ حل نہیں ہوتا۔ اور نہ معنی میں کوئی ترقی ہوتی ہے۔ بہ ہر حال، چوں کہ مجھے اس غزل سے دو شعر انتخاب میں لینے تھے، اور اصولاً مطلع بھی ساتھ میں رکھنا تھا۔ اس لیے میں نے مروج نسخوں کا تتبع کرتے ہوئے مطلع بھی شامل کر لیا ہے، ورنہ میری رائے میں یہ مطلع اس غزل کا ہے نہیں۔ اگر "مژگاں پر سے" پڑھیں تو بات بن سکتی ہے، لیکن پھر بھی معنی بہت کم زور رہتے ہیں۔

معنی اور مضمون کے اعتبار سے مطلعے میں کوئی خاص بات نہیں۔ مصرعِ ثانی کی بندش گنجلک ہے۔ معنی بہ ظاہر یہ ہیں کہ جب میری مژگانِ تر سے بحرِ بلا برسے تو دنیا کی نگاہیں طوفان (غالباً طوفانِ نوح) پر سے ہٹ گئیں، یعنی دنیا کی نگاہوں میں طوفان کی قدر کم ہو گئی۔ خان آرزو نے اس سے بہت بہتر طریقے پر کہا ہے:

دریائے اشک اپنا جب سر بہ اوج مارے — طوفانِ نوح بیٹھا گوشے میں موج مارے

۳۹۶/۲ انسان کی علو مرتبی کے موضوع پر کئی غیر معمولی شعر ۲۵۵/۳ اور پھر غزل نمبر ۲۵۶ اور نمبر ۳۸۸ پر گذر چکے ہیں۔ لیکن

پھر بھی اس شعر میں بعض نکات توجہ طلب ہیں۔ انشائیہ اسلوب کے باعث یہاں معنی کے بھی کچھ نئے پہلو ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ اس شعر میں انسان اور آدمی کی تفریق محولہ بالا اشعار سے بھی زیادہ نمایاں طریقے سے سامنے آئی ہے۔ پہلے مصرعے میں کہا کہ دنیا آدمی سے خالی ہے۔ ''آدمی'' سے مراد ہے وہ معمولی ہستی جو باشعور اور باتطق ہے، اور جو نطق و شعور کے باعث باقی تمام ذی روحوں میں ممتاز اور اُن سے برتر ہے۔ یہ معمولی، عام ہستی اب ناپید ہے۔ دوسرے مصرعے میں کہا کہ اگر ''انسان'' ہو تو خدائی اُس پر صدقے کی جاسکتی ہے، انسان کے دو معنی ہیں۔ (۱) انسان اتنی بلند ہستی ہے کہ ایک انسان کی قیمت ساری خدائی سے بڑھ کر ہے۔ (۲) اگر انسان کا درجہ نصیب ہو تو خدا کا درجہ بھی اُس پر قربان ہوسکتا ہے، یعنی ''انسان'' کا درجہ نعوذ باللہ خدا کے درجے سے بلند تر ہے۔ اقبالؔ کہتے ہیں :

خداوندا خدائی دردِ سر ہے ‏ ‏ خدائی اہتمامِ خشک و تر ہے
ولیکن بندگی استغفراللہ ‏ ‏ یہ دردِ سر نہیں دردِ جگر ہے

اقبالؔ نے ''استغفراللہ'' کہہ کر خود کو بچالیا، لیکن میرؔ کا زعمِ انسانیت اس درجہ بلند ہے کہ وہ صاف صاف کہتے ہیں خدائی صدقے کی۔ اس مفہوم کے اعتبار سے ''خدائی'' کے معنی ہیں ''خدا ہونا''، اور پہلے مفہوم کے اعتبار سے لفظ ''خدائی'' کے معنی ہیں ''خدا کی خدائی، یعنی عالم کون وفساد و موجودات۔''

اغلب ہے کہ یہ شعر نعتیہ ہو اور اس کا پہلا مفہوم ہی اس کا اصل مفہوم ہو کہ سرور کائنات صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی ہستی حاصل موجودات ہے، اس لیے خدا کی خدائی ان پر صدقے کی جاسکتی ہے۔ بہر حال، دونوں اعتبار سے انسان کی شان میں اس سے بہتر قصیدہ شاید ہی ممکن ہو، اقبالؔ کا شعر جو $\frac{388}{1}$ پر گذر چکا ہے، پھر یاد آتا ہے :

متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزو مندی ‏ ‏ مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی

آخری سوال یہ ہے کہ ''انسان'' سے یہاں کیا مراد ہے؟ یہ بات تو ظاہر ہے کہ اوّل و آخر درجے پر یہاں انسان سے ''انسانِ کامل'' مراد ہے، یعنی ایسا انسان جس نے خود کو ہر چیز سے یکسو کرلیا ہو اور وہ مصروف باللہ ہو۔ ایسا انسان جس کا ارادہ اللہ کا ارادہ اور جس کی مرضی اللہ کی مرضی ہوتی ہے۔ اس مسئلے پر حضرت ابوہریرہؓ کی بیان کردہ حدیث مشہور ہے۔ حضرت سید اشرف جہاں گیر سمنانی نے اوحدالدین کرمانی کے مندرجہ ذیل اشعار سے استدلال کرتے ہوئے کہا ہے کہ فنافی اللہ ہونے کے بعد وجود باقی نہیں رہتا، کیوں کہ جو چیز قائم بالذات نہیں ہے، اُس کو وجود سے تعبیر نہیں کرسکتے۔ یہ بحثیں حضرت سید اشرف جہاں گیر نے وحدت الوجود کی ضمن میں اٹھائی ہیں لیکن ان سے اس انسان کے بھی تصور پر بھی روشنی پڑتی ہے جو کامل ہو :

چیزے کہ وجود او بہ خود نیست ‏ ‏ ہستیش نہادن از خرد نیست
ہستی کہ بہ حق قیام دارد ‏ ‏ او نیست و لیک نام دارد
تا جنبشِ دست ہست مادام ‏ ‏ سایہ متحرک است مادام
چوں سایہ زدست یافت مایہ ‏ ‏ پس نیست جدا ز اصل سایہ

(جس چیز کا وجود اُس کے اپنے باعث نہیں ہے، اس پر ہستی کا بوجھ فرض کرنا عقل مندی نہیں۔ وہ ہستی کہ جو حق کے ذریعہ قیام رکھتی ہے، وہ ہے نہیں، لیکن اس کا نام ہے۔ مثلاً جب تک ہاتھ میں جنبش ہے، اس وقت تک اس کا سایہ بھی متحرک رہتا ہے۔ تو جب سائے کی بساط مبنی ہے ہاتھ پر، تو ثابت ہوا کہ سایہ، اصل سے جدا نہیں ہے۔)

اس طرح وحدت الوجود کی بحثیں بالآخر انسان کامل کی بحث سے مل جاتی ہیں۔ (سیّد اشرف جہانگیر سمنانیؒ پر اور شیخ اوحدالدین کرمانی کے اشعار پر بحث سیّد وحید اشرف کی کتاب "تصوف" (حصہ اوّل) سے ماخوذ ہے۔)

اگر یہ نہ بھی فرض کیا جائے کہ میرؔ کے شعر زیرِ بحث میں "انسان" سے "انسانِ کامل" مراد ہے (جس کا ذکر پیغمبر خاتم النبیین حضرت محمد صلی اللہ علیہ وآلہٖ وسلم نے حضرت ابوہریرہؓ سے مروی حدیث میں کیا ہے) تو بھی اس میں کوئی شک نہیں کہ پہلے مصرعے میں آدمی کا ذکر کر کے میرؔ نے "انسان" سے وہ ہستی مراد لی ہے جس کو اللہ نے لَقَدْ خَلَقْنَا الْاِنْسَانَ فِيْٓ اَحْسَنِ تَقْوِيْمٍ کہہ کر پکارا ہے۔ لہٰذا "انسان" سے مراد وہ ہستی ہوئی جس میں تمام "انسانی" صفات بدرجۂ اتم موجود ہوں۔

اس سلسلے میں دیوانِ اوّل ہی میں میرؔ نے عجب سادہ لیکن پُر کار شعر کہا ہے۔ شیطان سے تخاطب بہت با معنی ہے، کیوں کہ اس سے ایک مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ جو شخص انسان کو سجدہ نہ کرے، وہ شیطان ہے، یہ بھی ملحوظ رہے کہ صوفیا میں خاص کر چشتیوں میں بھی، پیر کا سجدہ تعظیمی جائز تھا۔ حضرت بابا سلطان جی نظام الدین اولیا فرماتے ہیں کہ میں نے یہ رسم (سجدہ تعظیمی) اپنے بزرگوں کے علی الرغم موقوف کی:

پھر نہ شیطاں سجود آدم سے شاید اس پردے میں خدا ہووے

آتشؔ نے حسبِ معمول میرؔ سے مستعار لے کر کہا ہے، لیکن بات ہلکی کر دی ہے:

نافہمی کی دلیل ہے یہ سجدے سے ابا ابلیس کو حقیقتِ آدم عیاں نہ تھی

آتشؔ کے شعر میں روانی بھی کم ہے۔

۳۹۶/۳ "کان پر سے گولی نکل جانا" کے معنی ہیں "کسی مصیبت سے بال بال بچنا"۔ میرؔ نے حسبِ معمول محاورے کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارہ معکوس بنایا ہے اور انتہائی خوش طبعی کے ساتھ معشوق کی طراری کا مضمون بھی باندھ دیا ہے۔ دیوانِ سوم میں بھی معشوق کی تیزی اور چوکسی کا مضمون ایک شعر میں خوب باندھا ہے:

باؤ سے بھی گر پتا کھڑکے چوٹ چلے ہے ظالم کی ہم نے دام گہوں میں اس کے ذوق شکار کو دیکھا ہے

شعر زیرِ بحث کو دیوانِ سوم کے شعر پر استعارۂ معکوس کے باعث فوقیت حاصل ہے۔ پھر آواز پر تفنگ چلنے اور گولی کے کان پر سے نکل جانے میں دل چسپ مناسبت بھی ہے، کہ آواز تو معشوق کے کان نے حاصل کی، اور گولی عاشق / متکلم کے کان پر سے گذری۔ تیسری بات یہ کہ شعر زیرِ بحث میں کفایت الفاظ بھی قابلِ داد ہے۔ پہلے مصرعے میں صرف سات لفظ ہیں، لیکن پورا افسانہ کہہ دیا ہے، رات کا وقت، معشوق کا کمیں گاہ میں ہونا، اس کی قادراندازی، عاشق / متکلم کا شکارگاہ سے چپکے چپکے گذرنا، لیکن پتہ کھڑکنے یا قدم کی آہٹ پر معشوق کی گولی کا چلنا،

غرض کہ پورا منظر نامہ ہے۔

معشوق کے ہاتھ میں توپ یا تفنگ کا مضمون اور لوگوں نے بھی باندھا ہے۔ مثلاً :

اپنی شکار گاہ جہاں میں ہے آرزو ہم سامنے ہوں اور تمھاری رفل چلے (آتش)

عاشق کو جب دکھائی فرنگی پسر نے توپ پایا نہ کچھ وہ کہنے کہ بس فیر ہو گئی (بہادر شاہ ظفر)

میر کے یہاں شگفتہ مزاجی اور خوش طبعی کے ساتھ ساتھ محاورے کو استعارے کی سطح پر برتنے کا جو فن ہے وہ انھیں آتش اور ظفر کے شعروں سے بہت بلند کر دیتا ہے۔ توپ بندوق کے مضامین سنبھالنا کس قدر مشکل ہے، اس کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ میر کی مثال کے باوجود متاخرین انھیں برتنے میں کامیاب نہ ہو سکے۔

(۳۹۷) (۵۰۸۔۵۰۹)

جب نام ترا لیجیے تب چشم بھر آوے اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

اے ناقۂ لیلیٰ دو قدم راہ غلط کر مجنون زخود رفتہ کبھو راہ پر آوے

تک بعد مرے میرے طرف داروں کنے تو کوئی بھیجیو ظالم کہ تسلی تو کر آوے

ے خانہ وہ منظر ہے کہ ہر صبح جہاں شیخ دیوار پہ خورشید کا مستی سے سر آوے

۱۰۸۵ دیواروں سے سر مارتے پھرنے کا گیا وقت اب تو ہی مگر آپ کبھو در سے در آوے

صناع ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

۳۹۷/۱ یہ شعر ایک دوغزلے کے ہیں۔ مطلع دوسری غزل سے ہے اور اگلے دو شعر پہلی غزل سے۔ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں، سوائے اس کے کہ "چشم بھر آنے" اور "جگر" میں مناسبت خوب ہے، کیوں کہ جگر کے ٹکڑے آنسو کے ساتھ کھنچ کر آتے ہیں، لہٰذا کثرت گریہ ہو گی تو بالآخر سارا جگر کٹ کر بہ جائے گا۔ اس مضمون کو دیوانِ اول ہی میں ایک بار اور نظم کیا ہے، لیکن وہاں بھی کوئی خاص کامیابی نہ ہوئی :

کٹے ہے دیکھیے یوں عمر کب تلک اپنی کہ سنیے نام ترا اور چشم تر کریے

میر درد نے زندگی ہی کو معشوق کا درجہ دے کر نئی بات کہی ہے حالاں کہ ان کا مضمون میر سے مختلف ہے :

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

۳۹۷/۲ اس مضمون کو قائم نے بھی کہا ہے :

کاش اس وادی میں اے ناقۂ لیلیٰ تیرا اس طرف راہ غلط ہو کہ جدھر مجنوں ہے

قائم نے "راہ" کو اکثر مذکر باندھا ہے، چناں چہ کلیات کی دوسری ہی غزل کا مطلع ہے :

مقدور کسے نعت پیمبرؐ کی رقم کا ہر دم ہے دم تیغ پہ یاں راہ قلم کا

میر اور قائم دونوں کے (ناقۂ لیلیٰ والے) اشعار کی بنیاد شاپور طہرانی کے حسب ذیل شعر پر ہے :

این کہ گامے دو سہ زد ناقۂ لیلیٰ بہ غلط آسماں تا چہ بلا برسر مجنوں آرد

(یہ جو دو تین قدم ناقہ لیلیٰ نے غلط راہ پر رکھ دیے تو ان کے بدلے میں آسمان خدا جانے کیا کیا آفتیں مجنوں کے سر پر توڑے گا۔)

اس میں کوئی شک نہیں کہ مضمون کی ندرت، عشق اور عاشق کی ستم زدگی اور حرماں نصیبی کے شور انگیز بیان، اور جذباتیت سے عاری پُر وقار اُسلوب کے باعث شاپور طہرانی کے شعر کا جواب تقریباً غیر ممکن تھا، لیکن میر نے اس غیر ممکن کو ممکن بنا کر دکھا دیا ہے۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ میر کے شعر میں مجنوں خود کبھی ناقۂ لیلیٰ کی راہ پر نہیں چلتا، بل کہ ناقۂ لیلیٰ اگر راہ غلط کرے اور نتیجتاً اس راہ پر چل پڑے جس پر مجنوں سرگرداں ہے، تو گویا یہ مجنوں کا راہِ راست پر آنا یعنی اصل راہ پر آنا ہوگا۔ دوسری بات یہ کہ مجنوں تو از خود رفتہ ہے، یعنی اسے اپنے تن بدن کی سدھ نہیں، وہ دشت میں آوارہ و پریشان بھی ہے، اور لغوی معنی میں ''اپنے آپ سے گیا ہوا'' بھی ہے۔ یعنی وہ دو طرح سے آوارہ ہے، اور اگر وہ اپنے آپ سے گیا ہوا ہے (یعنی اُسے اپنا ہوش ہی نہیں، یا وہ نفسیاتی اور جسمانی طور پر اپنے آپے میں نہیں ہے) تو ناقۂ لیلیٰ کا راہ غلط کر کے اُس راہ پر آنا جس پر مجنوں ہے، بے سود اور فضول ہی ثابت ہوگا۔

اگلا نکتہ یہ ہے کہ دونوں مصرعے انشائیہ اُسلوب میں ہیں۔ پہلے مصرعے میں ناقۂ لیلیٰ کو تلقین کی جا رہی ہے کہ تو تھوڑی سی راہ غلط کر لے۔ لہٰذا ناقہ لیلیٰ کو اختیار ہے کہ وہ جس طرف چاہے جا سکتا ہے۔ ایسی صورت میں ناقۂ لیلیٰ بھی مجنوں کی زبوں حالی سے باخبر ٹھہرتا ہے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ متکلم دعائیہ لہجے میں، یا کسی عمل خواں کے لہجے میں کہتا ہے کہ اے ناقہ لیلیٰ تو راہ غلط کر۔ مصرع ثانی کو استفہامیہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ کیا بھلا مجنوں از خود رفتہ کبھی راہ پر آئے گا؟ یعنی مجنوں از خود رفتہ تو راہ پر آنے والا نہیں (وہ تو اپنے آپے سے بھی گیا ہوا ہے۔) اس لیے اسے ناقۂ لیلیٰ، تو ہی ایک دو قدم راہ غلط کر لے۔

اس طرح میر نے شاپور طہرانی کی شور انگیزی کا جواب معنی آفرینی کے ذریعہ پیدا کر کے اپنی بات بنا لی ہے۔ شاپور طہرانی کی ندرت کا جواب (خاص کر دوسرے مصرعے کی آفاقی طنزیت کا جواب میر سے نہ بن پڑا۔) میر نے اس مضمون کا ایک اور پہلو دیوانِ اوّل ہی میں یوں باندھا ہے:

مدت سے نقش پا کے مانند راہ پر ہے تو ہی زمام اپنی ناقے ترا کہ مجنوں

$\frac{397}{3}$ مصرع ثانی میں ''کوئی'' بروزن ''فع'' ہے۔ بے کسی کو موت، یا بے چارگی کی زندگی، اور پھر اس کی خبر مرنے والے کے پس ماندگان کو جانا (یا نہ جانا) یہ مضمون میر نے اکثر باندھا ہے، یہ ان کے مزاج کی ارضیت اور گھریلو روزانہ زندگی کے معاملات سے اُن کے شغف کا آئینہ دار ہے اور انسانی تعلقات پر مبنی معاملات سے ان کی دل چسپیوں کو ظاہر کرتا ہے:

اے صاحب نگیں دل اب میری خبر کرنا دیواروں سے سر مارا تب رات سحر کی ہے (دیوانِ پنجم)

یہاں ''خبر کرنا'' بہ معنی ''خبر گیری کرنا'' بھلی ہے اور بہ معنی ''خبر پہنچانا'' بھی۔ دوسرے معنی کی رو سے مصرع ثانی

ایک پُر زور پکار ہے۔ کوئی شخص قید میں ہے، اور اپنے قید خانے کے محافظ، یا قید کرنے والے سے کہتا ہے کہ اب تو میری خبر میرے گھر والوں کو پہنچا دو۔ دیوانِ اوّل ہی کے ایک شعر میں خبر جانے کا مضمون جہاز کی غرقابی کے حوالے سے بیان کیا ہے اور نہایت خوب بیان کیا ہے:

اس ورطے سے تختہ جو کوئی پہنچے کنارے تو میر وطن میرے بھی شاید یہ خبر جاے

درد نے بھی اس زمین میں غزل کہی ہے اور خبر جانے کا مضمون بڑے تازہ انداز میں باندھا ہے:

قاصد سے کہو پھر خبر اودھر ہی کو لے جا یاں بے خبری آگئی جب تک خبر آوے

میر کے شعر زیرِ بحث میں "طرف داروں" کا لفظ بہت معنی خیز ہے، یہ گھر والوں، دوستوں، ہم خیال لوگوں اور ان سب کو محیط ہے جو متکلم کی زندگی چاہتے تھے اور اس کی موت کے خلاف تھے، گویا یہ لوگ وہ ہیں جو متکلم کی موت پر ماتم کناں ہوں گے، یا رنج کریں گے، دوسرے مصرعے میں لفظ "ظالم" مناسب تو ہے، لیکن یہاں اس میں وہ قوت نہیں ہے جو $\frac{۳۶۸}{۱}$ میں لفظ "ظالم" میں ہے۔ بل کہ شعر زیرِ بحث میں یہ لفظ کچھ ضرورت سے زیادہ ڈرامائی اور میر کے عام انداز کے خلاف (overstated) معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ اس میں اسی قسم کی رحم کی درخواست سی ہے جو ہم نے دیوانِ اوّل کے شعر میں دیکھی۔ اس کم زوری کے باوجود شعر قابلِ قدر ہے، کیوں کہ اس میں بے یاری اور تنہا موت کی پوری داستان نظم ہوگئی ہے۔ مضمون کے اعتبار سے شعر میں خاص نکتہ یہ ہے کہ متکلم اپنی جان بخشی نہیں چاہتا، اسے اپنی موت کا یقین بھی ہے، لیکن اس پر کوئی رنج نہیں۔ وہ اپنے قاتل رقاتلوں یا دشمن روشمنوں کو وصیت کر رہا ہے کہ میرے طرف داروں کی تسلی کا انتظام تو کر دینا۔ اس میں بھی ایک طنز ہے کہ قاتلوں کی طرف سے کوئی تسلی یا تعزیت کو جاے۔ امام حسینؑ کے اہلِ بیت اور یزید کے اہلِ خانہ کی تعزیت کا سماں یاد آتا ہے۔

"تسلی تو کر آوے" میں طنز کا ایک انوکھا پہلو توجہ کے لائق ہے۔ اُردو میں محاورہ "تسلی دینا" ہے۔ میر اور اٹھارھویں صدی کے بعض شعرا نے فارسی کا براہِ راست ترجمہ کرتے ہوئے "تسلی ہونا" (تسلی شدن) بہ معنی "دلاسا ہونا"، "دل کو تھوڑا سا اطمینان و آرام ہونا" استعمال کیا ہے (ملاحظہ ہو $\frac{۳۹۰}{۳}$)۔ لیکن "تسلی کرنا" عام طور پر فعل لازم ہے، بہ معنی "اطمینان کرنا"۔ پنجاب میں اب بھی بولتے ہیں "آپ اپنی تسلی کرلیں کہ سب سامان محفوظ ہے۔" میر نے "تسلی کر آوے" کو بہ ظاہر "تسلی دے آے" کے معنی میں برتا ہے۔ لیکن اُنھوں نے اس محاورے کو اگر "اطمینان کر لینا" کے معنی میں صرف کیا ہے تو مراد یہ نکلتی ہے کہ قاتل رقاتلوں کا قاصد جا کر اطمینان کر آئے کہ متکلم کے طرف داروں میں سے کوئی اب بچا نہیں ہے، بل کہ سب موت کے گھاٹ اُتار دیے گئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ نہایت طنزیہ بیان ہے، کیوں کہ اس کے معنی یہ ہیں کہ (۱) قاتلوں کو صرف متکلم نہیں، بل کہ اس کے تمام طرف داروں کی موت مطلوب ہے اور (۲) قاتلوں کو مقتول کے طرف داروں سے بے اطمینانی اور خوف ہے، اور وہ مقتول کے بعد اُنھیں بھی زندہ نہیں چھوڑنا چاہتے۔

اُردو کے تمام لغات "تسلی کرنا" سے خالی ہیں، بل کہ پلیٹس کے علاوہ کسی نے "تسلی ہونا" بھی نہیں دیا ہے۔ ڈنکن فوربس اور فیلن میں صرف "تسلی دینا" درج ہے۔ یہاں پھر ہمارے لغات کے ناقص ہونے کا احساس شدید ہو جاتا

ہے، اور میر و سودا جیسے شعرا کی تفہیم کی مشکلات بڑھ جاتی ہیں۔ فرید احمد برکاتی نے ''تسلی کرنا'' بہ معنی ''تسلی دینا'' لکھا ہے اور ''آنندراج'' کے حوالے سے کہا ہے کہ یہ ''تسلی دادن'' کا ترجمہ ہے۔ دراصل یہ ترجمہ ہے ''تسلی کردن'' کا۔ ''آنندراج'' میں یہ محاورہ ''بہار عجم'' کے حوالے سے درج ہے۔ سند میں جتنے شعر ہیں ان سے فعل لازم کے معنی نہیں نکلتے۔ لہٰذا یہ تو طے ہوگیا کہ ''تسلی کرنا'' بہ معنی ''تسلی دینا'' ہے لیکن یہ امکان اب بھی باقی ہے کہ میر نے اہل پنجاب کا اتباع کرتے ہوئے ''تسلی کرنا'' کو لازم استعمال کیا ہو، اور میر کے بیان کردہ دوسرے معنی بھی درست ہوں۔ میر شاعری اتنے بے ڈھب ہیں کہ اُن سے کچھ بعید نہیں، خاص کر جب معاملہ زبان کے ساتھ آزادی برتنے کا ہو۔

۳۹۷/۴ اس شعر کی طرح کے شدید تاثر، مگر بالکل مختلف مضمون کے لیے ملاحظہ ہو ۲۰۴/۴ جہاں متکلم خار سر دیوار کو، جو خود اس کے خون سے سرخ ہے، بالیدن گل ہا سے تعبیر کرتا ہے۔ وہ منظر جنون کا تھا، اور یہاں منظر مستی کے جنوں کا ہے کہ رات بھر کی شراب نوشی کے بعد رند جب شراب خانے کی چاردیواری پر سورج کو ٹنگا ہوا دیکھتے ہیں تو وفور مستی میں یہ فرض کرتے ہیں کہ سورج کا سر کاٹ کر دیوار پر لٹکا دیا گیا ہے۔ تا کہ نہ صبح ہو اور نہ شب سے نوشی کا اختتام ہو۔ مضمون بالکل نیا ہے، اور تخیل کی جس بے لگام پرواز نے سورج کے طلوع ہوتے ہوئے جلوے کو خورشید سر بریدہ کا رنگ عطا کر دیا ہے وہ عقل کو انگشت بدنداں چھوڑ جاتی ہے۔ شب وصال یا شب مے کا ختم ہونا ہمیشہ ناگوار ہوتا ہے، جیسا کہ میر کا نہایت ہی عمدہ شعر ہے:

شام شب وصال ہوئی یاں کہ اس طرف ہونے لگا طلوع ہی خورشید رو سیاہ (دیوانِ اوّل)

لہٰذا صبح کے سورج کو گردن بریدہ اور دیوار مے کدہ پر لٹکا ہوا فرض کرنا بہت خوب ہے۔ لیکن شعر کے معنی ابھی ختم نہیں ہوئے۔ ملاحظہ ہو۔ (۱) مے خانے کی دیوار پر سورج کا بریدہ سر نہیں ہے، بل کہ سورج خود عالم مستی میں گرتا پڑتا مے خانے کی دیوار سے جا ٹنگا ہے، تا کہ کسی صورت سے دنیا کو روشن کر سکے۔ (۲) صبح کو جب سورج نکلتا ہے تو وہ مے خانے کی خوش بو سے مست ہو کر دیوار مے کدہ سے جھانکتا ہے کہ اندر کے منظر سے لطف اندوز ہو سکے۔ (۳) مے خانہ وہ جگہ ہے جہاں سورج رات بھر چھپ کر شراب نوشی کرتا ہے، اور جب صبح کو وہ باہر نکلتا ہے کہ دنیا کو روشن کرے۔ تو وفور مستی کے باعث اُس کا سر دیوار مے کدہ پر اٹکا رہ جاتا ہے۔ اقبال نے بھی کچھ ایسے ہی بے لگام تخیل کو کام میں لاتے ہوئے کہا تھا:

خورشید وہ عابد سحر خیز لانے والا پیام برخیز
مغرب کی پہاڑیوں میں چھپ کر پیتا ہے مے شفق کا ساغر

''مے خانہ وہ منظر ہے'' بہ معنی ''مے خانہ اس منظر کی جگہ ہے'' یا ''مے خانے کا منظر وہ ہے''۔ ''منظر'' کو اس طرح میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے۔ مثلاً ۱۰۱/۱۔ لفظ کی تازگی، سر خورشید بہ دیوار کا پیکر، متکلم کے لہجے میں وفور مستی، نشے کا بے قابو پن، تخیل کی بے تکلف پرواز، یہ چیزیں اس شعر کا طرۂ امتیاز ہیں۔

۳۹۷/۵ اس شعر کا ابہام ہلکی سی تلخی اور تقدیر ٹھونک لینے کا انداز قابل داد ہیں۔ دیواروں سے سر مارنے کے بارے میں ایک شعر اسی غزل میں گذر چکا ہے (۳۹۷/۲)۔ دیواروں سے سر مارنا، یعنی شدت جنون اور وفور بے تابی کے باعث سر کو دیواروں

سے ٹکراتے پھرنا۔ متکلم کہتا ہے کہ اب اس کا وقت نہیں۔ اس سے مراد یہ ہوئی کہ (۱) متکلم سر ٹکراتے ٹکراتے اب بالکل بے حال ہو چکا ہے۔ (۲) یا اس کام سے تنگ آچکا ہے، لہٰذا اب وفورِ شوق وہ نہیں رہ گیا جو پہلے تھا۔ (۳) یا اسے معلوم ہو گیا ہے کہ یہ فعل عبث ہے، اس سے کچھ حاصل نہیں ہوتا ہے۔ (۴) یا پھر وہ سمجھتا ہے کہ اس نے حقِ محبت ادا کر دیا۔ سر بہت پھوڑ لیا، اب اس سے زیادہ کی ضرورت نہیں۔

یہاں تک تو پھر بھی ٹھیک تھا کہ اس طرح کے مضامین اگر عام نہیں تو بالکل معدوم بھی نہیں کہ عاشق سر پھوڑ پھوڑ کر اپنا حال بُرا کر لے اور پھر سوچے کہ بس، اس سے زیادہ اپنا مقدور نہیں، لیکن مصرع ثانی میں عجیب و غریب بات کہہ دی ہے کہ اب تو اپنے آپ ہی، اپنی مرضی سے، اچانک ہمارے دروازے پر آجائے اور پھر اندر آجائے تو آجائے، ہم تو اب نہ صرف تیری اُمید کھو چکے ہیں، بل کہ تجھے بلانے کی جتنی سعی ممکن تھی وہ بھی کر گذرے ہیں۔ ''گیا وقت'' بھی معنی خیز فقرہ ہے، کیوں کہ اس میں ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ سر ٹکرانے اور پھوڑنے کی بھی ایک منزل ہوتی ہے۔ ہم اس منزل سے گذر چکے ہیں، اب وقت دوسرا ہے۔ مثلاً اب وقت صبر کرنے کا ہے، یا وقت راضی بہ رضا ہو کر چپ چاپ بیٹھ رہنے کا ہے، یا وقت ترکِ تمنا کا ہے۔ آخری امکان بہت دل چسپ ہے، کہ ایک طرف تو ترکِ تمنا کی منزل ہے، اور دوسری طرف یہ اُمید، یا توقع، یا آرزو، یا حسرت، یا اس امکان کی روشنی سے دل روشن ہے کہ معشوق آپ ہی آپ ہم تک چلا آئے گا۔

دونوں مصرعوں میں صورتِ حال کا تضاد اور جس ذہنی کیفیت کا اظہار کیا گیا ہے، اُس کا بھی تضاد بہت خوب ہے۔

''دیواروں''، ''در'' اور ''در آوے'' میں مراعات النظیر عمدہ ہے۔ مصرع ثانی کا صرف و نحو بھی خوب ہے اور مصرعے کی برجستگی میں اضافہ کر رہا ہے۔

۳۹۷/۶ ''صناع'' اور ''ہنر'' کے سلسلے میں ملاحظہ ہو ۲۹۰/۵ جہاں مَیں نے شعر زیرِ بحث کے حوالے سے اس بات کی وضاحت کی ہے کہ ''صناع'' اور ''ہنر'' جیسے الفاظ کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر/متکلم خود کو اہلِ حرفہ (پردستاری) سمجھتا ہے (جیسا کہ ڈاکٹر محمد حسن کا خیال ہے۔) دراصل یہ الفاظ با صلاحیت اور تخلیقی جوہر قابل رکھنے والوں کے لیے استعمال ہوتے تھے۔ نظامی عروضی نے بہت پہلے ہی شاعری کو ''صناعت'' قرار دیا ہے۔ ''صناع'' اور ''صانع'' اللہ کی صفات کے طور پر استعمال ہوتے ہیں (''صناع'' مبالغے کا صیغہ ہے، اصل میں ''صانع'' ہے۔) میر نے دیوانِ اوّل ہی میں لفظ ''صناع'' کو (''بہت زیادہ صنعت گر'') کے معنی میں استعمال کیا ہے، اس کے ساتھ ہی لفظ ''ہنر'' بھی ہے، اس طرح دونوں الفاظ پر روشنی پڑتی ہے:

مَیں نے اس قطعۂ صناع سے سر کھینچا ہے کہ ہر اک کوچے میں جس کے تھے ہنرور کتنے

دیوانِ اوّل ہی میں میر نے ان ہی دو الفاظ (''صناع'' اور ''ہنر'') کو نہایت تازہ مضمون دے کر یوں باندھا ہے:

صناع طرفہ ہیں ہم عالم میں ریختے کے جو میر جی لگے گا تو سب ہنر کریں گے

اب صاف ظاہر ہے کہ ''صناع'' اور ''ہنر'' جیسے الفاظ تخلیقی شان اور ابداع اور تازہ کاری کے اظہار کا حکم رکھتے

تھے۔ نہ کہ مشینی اور بے جان اعمال سے متعلق تھے۔ اور ان کا تعلق فن کاروں کے تخلیقی شعور اور عمل سے تھا۔

"ہنر" کے معنی کی مزید وضاحت کے لیے مندرجہ ذیل اشعار و اقتباس ملاحظہ ہوں :

(۱) عشق می ورزم و امید کہ ایں فن شریف　　چوں ہنر ہاے دگر موجب حرماں نہ شود　　(حافظ)

(عشق کرتا ہوں اور یہ اُمید بھی رکھتا ہوں کہ دوسرے ہنروں کی طرح یہ فن شریف بھی حرمان و یاس کا باعث نہ بن جاے گا۔)

(۲) آسماں کشتی ارباب ہنر می شکند　　تکیہ آں بہ کہ بریں بحر معلق نہ کنیم　　(حافظ)

(ارباب ہنر کی کشتی کو آسمان غرق کر دیتا ہے۔ بہتر ہے کہ اس بحر معلق پر ہم بھروسا نہ کریں۔)

(۳) اگر چہ بہ اعتبار گناہ سر دبالا واجب القتل ہے الا بہ نظر وجاہت و ہنر مندی ہلاک ہونا اس کا دل گوارا نہیں کرتا۔

("بوستان خیال" جلد اوّل، صفحہ ۱۲، ترجمہ از: خواجہ امان)

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ "صناع" اور "ہنر" کا کوئی تعلق حرفت اور اقتصادی طور پر پس ماندہ طبقے سے نہیں ہے، اور نہ میر کی نظر میں شاعری کوئی حرفت تھی جس سے "سماج" منافع حاصل کرتا تھا۔ اب شعر کے مضمون پر غور کریں۔ آسمان (زمانہ/عالم) اہل علم و ہنر کی قدر نہیں کرتا، یہ مضمون پرانا ہے حافظ کا شعر ہم اُوپر پڑھ چکے ہیں۔ میر کے شعر زیر بحث میں دو باتیں قابلِ لحاظ ہیں۔ ایک تو یہ کہ متکلم خود کو بھی خوار کہہ رہا ہے، یعنی وہ کوئی اخلاقی سبق نہیں سکھا رہا ہے، بل کہ ایک ایسی صورتِ حال پر رائے زنی کر رہا ہے جس سے اُس کی واقفیت براہِ راست ہے، دوسرا نکتہ یہ ہے کہ مصرع ثانی کی بندش میں قولِ محال بڑی خوب صورتی سے آیا ہے۔ حافظ کے دونوں شعر میں قولِ محال نہیں، اور اُردو کے جن شعرا نے اس مضمون کو برتا ہے، وہ بھی میر کی سی طباعی اور برجستگی کو نہیں پہنچ سکے ہیں :

کسب ہنر کر نہ کہ اس وقت میں　　اس سے بڑی اور حماقت نہیں　　(قائم چاند پوری)

عالم میں رواج اب یہ ہوا بے ہنری کا　　ہم عیب کے مانند چھپاتے ہیں ہنر آج　　(امیر مینائی)

امیر مینائی نے البتہ مضمون کو نیا پہلو دے دیا ہے، کہ اب دنیا میں بے ہنری ہی ہنر ہے۔ لہٰذا جو اصل ہنر مند ہیں وہ اپنے ہنر کو عیب کی طرح پوشیدہ رکھتے ہیں۔ میر اور امیر دونوں کے شعر بہت شور انگیز ہیں لیکن یہ بھی ہے کہ امیر مینائی کے مضمون پر مصحفی کا پرتو ہے۔ ہاں مصحفی کا مصرع اولیٰ بہت رواں نہیں۔ مصحفی :

ان دنوں بسکہ زمانے میں نہیں قدر ہنر　　ہم سمجھتے ہیں ہنر ترک ہنر کرنے کو

خود میر نے دیوانِ اوّل ہی میں اس مضمون کو بہت روا روی میں دوبارہ لکھا ہے :

ڈھونڈھا نہ پایئے جو اس وقت میں سو زر ہے　　پھر چاہ جس کی مطلق ہے ہی نہیں ہنر ہے

ہمارے زمانے میں ظفر اقبال نے مضمون کو ذرا گھما کر بہت خوب شعر کہا ہے :

لے کے جائیں گے جہاں تک مجھے یہ عیب کبھی　　غیر ممکن ہے وہاں میرا ہنر لے جاے

بدلے ہوئے پیکر کے ساتھ میر کا مضمون صیدی طہرانی کے یہاں بھی اچھا بندھا ہے :

درزمانِ ما نجابت بس کہ بے قیمت بود غبن دارد قطرۂ نیساں اگر گوہر شود

(ہمارے زمانے میں نجابت چوں کہ کوئی قیمت نہیں رکھتی، اس لیے قطرۂ نیساں اگر موتی بنے تو یہ اس کی کم عقلی ہے۔)

ت سے بات نکلتی ہے، صیدی کے شعر پر یاد آیا کہ اسی زمین و بحر و قافیہ میں میرزا رضی دانش کا یہ شعر شاہ جہاں کو بہت پسند تھا:

تاک را سرسبز کن اے ابر نیسان بہار قطرہ تا مے می تواند شد چرا گوہر شود

(اے بہار کے ابر نیساں، انگور کی بیل کو سرسبز کر۔ جو بوند شراب بن سکتی ہے وہ موتی کیوں بنے؟)

اس میں کوئی شک نہیں کہ دانش کا شعر اعلا درجے کی مضمون آفرینی اور طباعی کا نمونہ ہے۔ ممکن ہے ایک نے ایک کا جواب لکھا ہو، کیوں کہ قطرہ نیساں کا مضمون دونوں کے یہاں ہے، اور صیدی کا شعر بھی بلند رتبہ ہے، ہاں دانش کے یہاں طباعی زیادہ ہے اور صیدی کا بنیادی مضمون پرانا ہے۔

(۳۹۸) (۵۱۷)

میر صاحب سے خدا جانے ہوئی کیا تقصیر جس سے اس ظلم نمایاں کے سزاوار ہوئے

۳۹۸/۱ شعر کا ڈرامائی، السیاتی لہجہ قابلِ داد ہے۔ پھر میر کے معمولہ انداز کے مطابق یہاں بھی خود ترحمی یا روایتی "سوز و گداز" (Pathos) کا پتہ نہیں بل کہ ایک وقار، ایک تحیر، ایک حزن آلود استفسار ہے۔ متکلم کا ابہام بھی خوب ہے۔ حسب ذیل امکانات پر غور کریں۔ (۱) میر کا لاشہ سامنے پڑا ہے، اور کوئی شخص جو ان سے محبت کرتا تھا، یا اُن کا احترام کرتا تھا، حیرت اور افسوس اور تھوڑے سے خوف کے لہجے میں اپنے آپ سے گفت گو کر رہا ہے۔ (۲) میر پر غریب الوطنی میں کوئی ستم ٹوٹا ہے۔ اس کی خبر وطن تک پہنچی ہے، اور ان کا کوئی چاہنے والا خود کلامی کے لہجے میں کہتا ہے۔ (۳) دو شخص میر کے انجام پر اظہار خیال کر رہے ہیں۔ (۴) کچھ لوگ آپس میں میر کے انجام پر گفت گو کر رہے ہیں۔

بعض مزید نکات حسب ذیل ہیں۔ (۱) متکلم کو اس بات کا بہر حال یقین ہے کہ میر سے کوئی تقصیر ہوئی ہے۔ یعنی میر ایسے مزاج کا شخص تھا کہ اس کو ارباب اقتدار قصوروار ٹھہراتے ہی ٹھہراتے۔ یا پھر یہ کہ میر باہری (outsider) اور عکس شخص یعنی (The Other) تھا۔ اور ایوان حکومت میں، یا ارباب اقتدار کے نزدیک، اس جیسے لوگ جلد یا بدیر گردن زدنی ٹھہرتے ہی ہیں۔ (۲) لیکن یہ بھی ہے کہ میر کی تقصیر کوئی اصل یا بنیاد نہ رکھتی تھی، بل کہ صرف اربابِ حکومت یا صاحبانِ اختیار کے نزدیک تقصیر کا درجہ رکھتی تھی۔ کیوں کہ اگر تقصیر واقعی تقصیر ہوتی تو اس کی تعزیز ہوتی۔ اس کے بدلے ظلم، اور وہ بھی "ظلم نمایاں" نہ ہوتا۔ یہی بات، کہ اس پر "ظلم نمایاں" ہوا، میر کو بے تقصیر ثابت کرنے کے لیے کافی ہے۔

آخری بات یہ کہ "ظلم نمایاں" کی تفصیل تو کیا۔ اُس کی جانب کوئی واضح اشارہ بھی نہیں، صرف "اس ظلم نمایاں" پر بات ختم کر دی ہے۔ اس سے کئی فائدے حاصل ہوے ہیں۔ (۱) بہ قول ملارمے (Mallarme)، اشیا کی

طرف اشارہ کرنا ان کو بیان کرنے سے بہتر ہے۔ اس طرح تخیل کو پوری آزادی مل جاتی ہے۔ (۲) یہ قول محال بہت خوب ہے کہ ظلم کو بتایا بھی نہیں کہ کیا ہوا ہے، اور اسے "ظلم نمایاں" بھی کہہ دیا ہے۔ (۳) تفصیل سے گریز کر کے خود ترحمی یا روایتی سوز و گداز (Pathos) سے اجتناب کیا ہے۔ (۴) "زخم نمایاں" کے معنی ہیں "گہرا زخم"۔ اس کی مثال پر "ظلم نمایاں" کے معنی "بہت بڑا ظلم" فرض کیے جا سکتے ہیں۔ یا پھر ایسا ظلم جو صریحاً ظلم معلوم ہو، یعنی جس کے بارے میں کوئی شک نہ ہو کہ وہ ظلم ہے، اسے "ظلم نمایاں" کہیں گے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس ترکیب کے پیچھے یہ تصور ہو کہ ظلم نمایاں ہو کر رہتا ہے، کبھی چھپتا نہیں۔ "بہارِ عجم" میں ہے کہ "نمایاں" کو ظلم کی صفت کے طور پر لاتے ہیں۔ (۵) ظلم کی نوعیت جو بھی ہو، لیکن سننے اور دیکھنے والوں پر اُس کا اثر فوری ہے، لہٰذا وہ اسم اشارہ، "اس" کہہ کر اس کا ذکر کرتے ہیں۔ (۶) میر کا ذکر واحد غائب میں کر کے معاملے میں واقعیت پیدا کر دی ہے۔

"تقصیر"، "ظلم" اور "سزاوار" میں مرعات النظیر ہے، یہ بھی ملحوظ رہے، ہر طرح سے مکمل اور بھرپور شعر کہا ہے۔ پورے شعر پر ایسے اسرار کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ شعر کاہے کو ہے شور انگیزی کی معراج ہے۔

میر نے یہ مضمون اور جگہ بھی کہا ہے، لیکن وہ بات پھر نہ آئی جو شعر زیرِ بحث میں ہے :

ظاہر ہوا نہ مجھ پہ کچھ اس ظلم کا سبب کیا جانوں خون ان نے مرا کس سبب کیا (دیوانِ دوم)
کیا جرم تھا کسو پہ نہ معلوم کچھ ہوا جو میر کشت و خوں کا سزاوار ہو گیا (دیوانِ ششم)

دیوانِ ششم کے شعر میں میر کا ذکر واحد غائب میں ہونے کی وجہ سے کچھ زور پیدا ہو گیا ہے۔ لیکن پھر بھی شعر میں الفاظ کی کثرت ہے، اور کافکا کے ناولوں کی طرح کا اسرار نہیں کہ سب کچھ ہو جاتا ہے، لیکن معلوم نہیں ہوتا کہ کیوں اور کیسے ہوا؟ زیرِ بحث شعر تو کائنات اور نظامِ کائنات کے خلاف ایک خاموش احتجاج، ایک السیاتی رائے زنی ہے، یہ ایک ایسے انتظام و نسق کی تصویر ہے جہاں انسانوں کی تقدیر کا بننا بگڑنا کسی اُصول کے ماتحت نہیں، بل کہ ایسے قوانین کے ماتحت ہے جن میں اُصول نہیں، یا اگر ہے تو وہ ہم عام انسانوں کی سمجھ سے بہت دُور ہے۔ یہ نکتہ ملحوظ رکھیے کہ "ظلم" سے یہاں محض قتل نہیں مراد ہیں۔ قتل بھی ظلم اور ظلم نمایاں ہو سکتا ہے لیکن کئی چیزیں اور بھی ہیں جن پر ظلم نمایاں کا اطلاق ہو سکتا ہے! مثلاً:

(۱) قتل کر کے لاشے کو پامال کرنا۔
(۲) جسم کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے یعنی سخت اذیت پہنچا کر قتل کرنا۔
(۳) گھر، باغ، کھیت سب اُجڑوا دینا۔
(۴) مجرم / ملزم کے اقربا کو بھی ماخوذ کرنا اور ان پر الزام صرف یہ لگانا کہ تم مجرم / ملزم کے بھائی، باپ، بیوی، ماں وغیرہ ہو۔ اسٹالن کے عہد میں اس طرح کی باتیں عام تھیں۔

(۵۱۸) (۳۹۹)

ابھی اک عمر رونا ہے نہ کھوؤ اشک آنکھوں تم کرو کچھ سوجھتا اپنا تو بہتر ہے کہ دنیا ہے

۳۹۹/۱ اس شعر میں کئی باتیں معرکے کی ہیں۔ اول تو یہ مضمون، کہ عمر بھر رونا ہے، اور اسی کا دوسرا پہلو کہ متکلم کو معلوم ہے کہ عمر بھر رونا ہے۔ ملحوظ رہے کہ "عمر بھر کا رونا" نہیں کہا ہے جس کے معنی ہیں "کوئی ایسا غم ہونا جو ہمیشہ تازہ رہے۔" اِک عمر رونا کے معنی یہ ہیں کہ تا عمر رونے اور آنسو بہانے کا مشغلہ رہے گا۔ اگر متکلم کو عاشق فرض کریں (جو تقریباً یقینی ہے) تو مراد یہ ہوئی کہ تمام عمر معشوق سے لطف اندوز ہونے، اُس سے ملنے، یا اُس کی مہربانی سے بہرہ ور ہونے کا موقع نہ ملے گا، اور تمام عمر روتے ہی روتے گذرے گی۔ یہ معلومات پیشیں بھی خوب ہے کہ آغاز کار ہی میں معلوم ہوا کہ تا عمر رونا ہے۔ یا تو عاشق اتنا پست ہمت ہے کہ اُسے کامیابی کی بالکل اُمید نہیں، یا پھر معشوق اس قدر دُور ہے (نفسیاتی طور پر، یا جسمانی طور پر، یا سماجی طور پر) کہ اُس کا ملنا ممکن ہی نہیں۔

دوسرا، اور مضمون ہی کے اتنا اہم پہلو اس شعر کا لہجہ ہے اس میں تلخی خود ترحمی، ہائے وائے، ناراضگی، کسی بھی ایسی چیز کا شائبہ نہیں جس سے محسوس ہو کہ متکلم پر بڑی مصیبت گذر رہی ہے۔ بالکل سپاٹ، روز مرہ کی گفت گو کا سا دو ٹوک (matter of fact) لہجہ ہے، کہ ہمیں تمام عمر رونا ہے۔ گویا رونا نہ ہوا کسی کی ملازمت یا خدمت ہوئی کہ اس میں زندگی کسی نہ کسی طرح گذر جائے گی۔ وہ لوگ جو میر کو رونے دھونے، ماتم کرنے اور سینہ زنی کا بادشاہ سمجھتے ہیں، اور جن کے ذہن میں شاعر کا رومانی پیکر ہے کہ شاعر وہی ہے جو ہر وقت منھ بسورے بیٹھا رہے، اس طرح کے شعروں کو نظر انداز کر دیتے ہیں جن میں زندگی کی تلخیوں اور ناکامیوں کو زندگی کا معمولہ حصہ سمجھ کر برتا گیا ہے۔ میر کے یہاں روایتی رسمی، "دردناک" شعر بہت کم ہیں اور ان کی دنیائے شعر میں ایسے اشعار کی کوئی خاص اہمیت نہیں، بل کہ میر کا خاص فن اسی بات میں ہے کہ وہ رسمی "درد ناک" مضامین کو بھی اپنی روشنی طبع اور جودت تخیل کے ذریعہ غیر رسمی اور عام لوگوں کے لیے رسائی پذیر (accessible) بنا دیتے ہیں۔ چناں چہ شعر زیر بحث کا تیسرا اہم پہلو اس کی رعایت لفظی ہے۔ آنکھوں سے کہا جا رہا ہے کہ تم آنسوؤں کو ضائع نہ کرو، بل کہ اپنا سوجھتا کرو۔ یعنی اپنے فائدے کی، دُور اندیشی کی بات کرو، آنکھوں اور آنسوؤں دونوں کے لیے "اپنا سوجھتا کرنا" کس قدر برجستہ ہے، اس کی وضاحت غیر ضروری ہے، لیکن یہ ضرور ملحوظ رکھیے کہ جب آنکھ میں آنسو بھرے ہوں تو دکھائی کم دیتا ہے۔ لہٰذا کم رونے کی تلقین اور آنکھوں کے اپنا سوجھتا کرنے میں مناسبت بھی ہے۔ "دنیا ہے" کا فقرہ بھی خوب ہے، کہ یہ سبک بیانی کی معراج ہے۔ دنیا کی خود غرضی، دوسروں کے کام نہ آنے کی جبلت، کسی کے ساتھ وفا نہ کرنے کی رسم، یہ سب باتیں کہہ دیں، لیکن لفظ دو ہی کہے کہ "دنیا ہے۔"

مضمون کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جس طرح ہنسنے اور خوش ہونے کے بارے میں ایک عقیدہ تھا کہ اس کی مقدار ہر شخص کے لیے مقرر ہے، لہٰذا اگر کوئی شروع عمر ہی میں بہت سا ہنس لے تو اُسے آخری عمر میں رونا پڑتا ہے، اسی طرح اس شعر میں یہ اشارہ بھی ہے کہ آنسوؤں کی مقدار مقرر ہے کہ عمر بھر میں کتنا رونا ہے۔ اگر وہ سارا رونا شروع ہی میں رو لیا تو پھر آخر عمر میں آنکھیں خشک رہیں گی۔ میر کے مخصوص مضامین میں ایک یہ بھی ہے کہ روتے روتے آنکھیں خشک ہو جائیں، یا رونے کی سکت باقی نہ رہے۔ ملاحظہ ہو ۳۳/۴ اور ۲۶۰/۳۔ میر کی دنیا میں عاشق کے لیے جوش و خروش سے رونا چپ رہنے سے بہتر ہے، کیوں کہ رونا زندگی کی علامت ہے۔ رونے کی سکت باقی نہ رہنا موت کے آنے کا نشان ہے۔ رونے میں حُسن

ہے، آنسو خشک ہونے میں مفلسی ہے:

اس حسن سے کہاں ہے غلطانی موتیوں کی جس خوب صورتی سے میر اشک ہیں ڈھلکتے (دیوانِ سوم)

''نہ کھوؤ اشک آنکھوں تم'' میں ''آنکھوں'' خطابیہ ہے، کہ اے آنکھوں تم اشک ضائع نہ کرو۔ لیکن اگر ''اشک کھونا'' کو فقرہ فرض کریں بہ معنی ''اشک کے سبب یا اشک کے ذریعہ کھونا''، تو معنی نکلتے ہیں کہ تم رو رو کر اپنی آنکھیں نہ کھوؤ (جس طرح رو رو کر حضرت یعقوبؑ کی آنکھیں جاتی رہی تھیں۔) ابھی پوری دنیا یا پوری عمر سامنے ہے، آنکھیں نہ ہوں گی تو گذر کیسے ہوگا؟ ان معنی کی رو سے ''اپنا سوجھتا کرنا'' نیا ہی لطف رکھتا ہے۔

(۴۰۰) (۵۲۸)

شش جہت سے اس میں ظالم بوے خوں کی راہ ہے تیرا کوچہ ہم سے تو کہہ کس کی بسمل گاہ ہے

۴۰۰/۱ سردار جعفری کہتے ہیں: ''جب ہم میر کا یہ شعر پڑھتے ہیں تو آج بھی دو سو برس پہلے کی خون میں لتھڑی ہوئی دلی کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔'' یہ بات بالکل صحیح ہے، اور شعر میں جو خوف و ہلاکت کی فضا ہے، اس سے ہم آہنگ بھی ہے۔ لیکن یہ تعبیر شعر کے معنی کو بہت محدود کر دیتی ہے۔ شعر جتنا بڑا ہے تعبیر اتنی ہی چھوٹی ہے۔ پہلی بات یہ کہ اس شعر پر نادر شاہی دلی کی ہی یاد کیوں آئے؟ اسے ہم سات سو برس پہلے بغداد، اور منگولوں کے قتل عام سے متعلق کیوں نہ کریں؟ اسے ہم ڈھائی ہزار برس پہلے کے بابل، اور اسی زمانے کی جنگ وادی چناب کے لیے حوالہ کیوں نہ قرار دیں، جہاں سکندر مقدونیہ نے ایک ایک رات میں اسی اسی ہزار انسانوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا تھا؟ یا ہم اسے کسی بھی ایسی صورت حال کا استعارہ کیوں نہ قرار دیں جہاں لوگ خوف سے سر جھکا کر آہستہ قدم چلتے ہیں، اور ہر موڑ پر سرد، تیز آنکھوں والے فوجی سپاہی انھیں گھورتی ہوئی نگاہوں سے دیکھتے ہیں؟ اس شعر کو کسی پولیس راج کا استعارہ کیوں نہ قرار دیا جائے جہاں انصاف کے معنی ہیں انسانی حقوق کی پامالی اور انسان کی آزادی کا استیصال، اور جہاں باپ بیٹے، شوہر بیوی اور بھائی بھائی کے درمیان اعتبار و اعتماد نہیں رہ جاتا؟ یا کیوں نہ اس شعر کا مخاطب کسی غیر انسانی قوت (تقدیر، نظم کائنات) فرض کیا جائے؟

''بہار عجم'' میں دو محاورے درج ہیں: ''بوے تیغ آمدن'' اور ''بوے خوں آمدن''۔ دونوں کے معنی لکھے ہیں: ''کنایہ از کمال خوف و خطر بودن''۔ بوے خوں کا پیکر اور اس محاورے کے معنی شعر میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ معشوق کے کوچے میں صرف بوے خوں نہیں ہے، بل کہ شش جہت سے (یعنی ہر طرف سے، زمین سے بھی اور اوپر ہوا سے بھی) بوے خوں کی راہ کھلی ہوئی ہے۔ ہر طرف سے خون کی مہک کے بھبکے چلے آ رہے ہیں، یہ کوچہ کسی کی بسمل گاہ ہے، لیکن وہ کوئی اہم ہی شخص ہوگا کہ جس کی موت سے پہلے ہی سارا ماحول خون کی مہک سے بھر گیا ہے۔ اور ہر طرف کمال خوف و خطر نظر آتا ہے۔ اب مصرع ثانی میں نئی ڈرامائیت نظر آتی ہے، کہ متکلم شاید خود بھی ان لوگوں میں سے ہے جن کا خون اس گلی میں بہنا مقدر ہے (ملاحظہ ہو ۱۳۰/۵)۔ اب متکلم کچھ شوق، کچھ خوف، کچھ توقع کے عالم میں پوچھتا ہے کہ بتا تو سہی تیرے کوچے میں کس کا قتل ہونا ہے جو خون کی مہک کا یہ عالم ہے کہ شش جہت سے تیرا کوچہ اس مہک کا گذرگاہ بن گیا ہے؟ اس طرح ذاتی

سطح پر یہ شعر ذوقِ قتل کا مضمون پیش کرتا ہے، اور غیر ذاتی سطح پر یہ تمام استبداد، فوج کشی اور بے گناہوں کے خون سے زمین کے رنگین ہونے کی علامت بن گیا ہے۔

بوے خوں کا پیکر رعلامتی استعارہ بہت قدیم زمانے سے مشرق و مغرب میں مستعمل ہے، سردار جعفری نے لیڈی میک بتھ کا ذکر کیا ہے جسے اپنے ہاتھوں پر خون کے دھبے نظر آتے ہیں اور ''عرب کا عطر'' بھی اس کے ہاتھوں سے خون کی بو کو دور نہیں کر سکتا۔ یہاں بھی خون کی مہک محض شاہ ڈنکن کے خونِ ناحق کا استعارہ نہیں ہے، بل کہ تمام انسانوں کے خونِ ناحق، اور تمام ضمائر کے کچوکوں کا استعارہ ہے۔ اس سے بھی قدیم تر، اور مغربی تہذیب میں غالباً سب سے زیادہ مشہور اسطوری داستان، ٹرائے (Tray) کے بادشاہ پرائم (Priam) کی بیٹی قصندرہ (Cassandra) کی ہے، جو مستقبل کا حال بتا دیتی تھی، لیکن اس کا المیہ یہ تھا کہ کوئی اُس پر یقین نہیں کرتا تھا۔ چناں چہ ٹرائے کی خوں ریز جنگوں کے پہلے وہ بار بار کہتی تھی کہ مجھے اس شہر کی آب و ہوا اور گلی کوچوں سے بوے خوں آتی ہے۔ ہم پر کوئی بہت بڑی آفت آنے والی ہے۔ اس اسطور کی روشنی میں پڑھیے تو قصندرہ ہی میرؔ کے شعر کی متکلم معلوم ہوتی ہے۔

ہمارے یہاں بھی بوے خوں کا پیکر سبک ہندی کے شعرا اور ہمارے کلاسیکی شعرا نے اکثر برتا ہے:

بوے خوں آید ازاں رہ کہ ما سر کردہ ایم   نقش پا ہر گام چوں برگِ خزاں افتادہ است   (کلیم ہمدانی)

(جس راہ پر مَیں نے سفر کیا ہے اُس سے بوے خوں آتی ہے اور میرا نقشِ پا ہر قدم کے ساتھ یوں گر پڑا ہے گویا وہ برگِ خزاں ہو۔)

سر نوشتم گر شہادت نیست در کویت چرا   بوے خوں می آید از خاکے کہ بر سری کنم   (کلیم ہمدانی)

(اگر تیری گلی میں شہید ہونا میری تقدیر میں نہیں لکھا ہے تو اس کی خاک، جو مَیں سر پر ڈالتا ہوں، اس سے بوے خوں کیوں آتی ہے؟)

کلیم ہمدانی کے دونوں شعروں میں سبک ہندی اور کلاسیکی اُردو شعرا کا اُسلوب موجود ہے کہ محاورہ (بوے خوں آمدن) لغوی معنی میں استعمال ہوا ہے، اور اس طرح استعارۂ معکوس کی شکل پیدا ہو گئی ہے۔ کلیم کے دوسرے شعر میں اور میرؔ کے شعر زیرِ بحث، اور $\frac{۱۲۰}{۵}$ پر جو اشعار درج ہیں اُن میں مشابہت واضح ہے۔ کلیم کا دوسرا شعر بہت ڈرامائی ہے، لیکن میر کے شعر زیرِ بحث کی سی ڈرامائیت اس میں کہاں، کہ متکلم خود اپنے شہید ہونے کی اُمید اخوف سے بھر کر بوے خوں کے بارے میں استفسار کرتا ہے، میر کا انشائیہ اُسلوب کلیم ہمدانی کے انشائیہ اُسلوب سے بہتر ہے، اور میرؔ کے مصرعِ اولیٰ کا پیکر اپنی جگہ پر بے مثال ہے، کلیم کے یہاں ایسی کوئی چیز نہیں۔

''بوستانِ خیال'' میں بوے خوں اور بوے مرگ کا پیکر نہایت حُسن و قوت سے استعمال ہوئے ہیں:

(۱) ایک کوہ کے دامنہ میں پہنچا جس کا ہر سنگ خونِ کبوتر کے مانند سرخ رنگ تھا اور چار طرف سے بوے خوں دماغ میں آتی تھی۔ (جلد اوّل، صفحہ:۱۲۶، مترجمہ: خواجہ امان)

(۲) ہر طرف سے بوے مرگ دماغ میں آتی تھی۔ (جلد اوّل، صفحہ:۳۹۱، مترجمہ: خواجہ امان)

ان دونوں اقتباسات میں وہی شدت ہے جو میر کے شعر میں ہے۔ لیکن ان کا میدان وسیع نہیں، جب کہ میر کا شعر پوری دنیا، بل کہ پورے نظم کائنات کو محیط ہے۔ سراج اورنگ آبادی کہتے ہیں :

آتی ہے بزم عیش ستی مجھ کو بوے خوں   موج شراب جوہر تیغ فرنگ ہے

یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ ''بوے خوں آنا'' کے معنی ''بہار عجم'' میں بیان کردہ معنی سے آگے نکل گئے ہیں، بہترین شعر کہا ہے۔ سودا نے بھی ''بوے خوں'' باندھا ہے، لیکن سراج سے کم تر درجے پر۔ اور میر سے تو بہت دونوں ہی پیچھے ہیں :

عالم کی گفت گو سے تو آتی ہے بوے خوں   سودا ہے اک نگہ کا گنہ گار کچھ کہو

میر کے شعر کی سی شدت اور کینوس کی وسعت کے نزدیک پہنچنے کے لیے اُردو شاعری کو منیر نیازی کا انتظار کرنا پڑا۔ منیر نیازی کی نظم میں بھی ''خون کی خوش بو'' اپنے محدود استعاراتی رلغاتی معنی سے بہت آگے نکل گئی ہے:

جنگل کا جادو

جس کے کالے سایوں میں ہے وحشی چیتوں کی آبادی   اس جنگل میں دیکھی مَیں نے لہو میں لتھڑی اک شہزادی

اس کے پاس ہی ننگے جسموں والے سادھو جھوم رہے تھے   پیلے پیلے دانت نکالے نعش کی گردن چوم رہے تھے

ایک بڑے سے پیڑ کے اُوپر کچھ گدھ بیٹھے اونگھ رہے تھے   سانپوں جیسی آنکھیں میچے خون کی خوش بو سونگھ رہے تھے

(''جنگل میں دھنک''، مطبوعہ ۱۹۶۰)

منیر نیازی کی نظم ذرا غلو آمیز (overstated) ہے، اور میر کا لہجہ شور انگیز ہونے کے باوجود (بل کہ شاید اس کے باعث) ہسٹریا سے بہت دُور ہے، لیکن منیر نیازی کی نظم کا سلسلہ میر ہی سے ملتا ہے۔ شہر یار کی نظم ''اپنی یاد میں'' اس لحاظ سے توجہ انگیز ہے کہ اگر چہ اس کا بھی سلسلہ میر تک پہنچتا ہے لیکن شہر یار نے قوت شامہ کے ساتھ ساتھ ذائقہ اور قوت سامعہ کو متحرک کرنے والا پیکر بھی استعمال کیا ہے:

لبوں پہ ہلکنوں کی برف جم گئی\
طویل ہچکیوں کا ایک سلسلہ\
فضا میں ہے\
لہو کی بو ہوا میں ہے۔   (''ہجر کے موسم''، مطبوعہ ۱۹۷۸)

آخری بات یہ کہ اس شعر میں ''ظالم'' کی معنویت کے لیے $\frac{۳۶۸}{۱}$ ملاحظہ ہو۔ $\frac{۴۰۸}{۳}$ کا مطالعہ بھی سودمند ہوگا۔

(۵۴۳)   (۴۰۱)

۱۰۹۰ پیری میں کیا جوانی کے موسم کو روئیے   اب صبح ہونے آئی ہے اک دم تو سوئیے

اب جان جسم خاکی سے تنگ آگئی بہت ‏ کب تک اس ایک ٹوکری مٹی کو ڈھویئے

آلودہ اس گلی کی جو ہوں خاک سے تو میر ‏ آبِ حیات سے بھی نہ وے پاؤں دھویئے

۴۰۱/۱ عجب پُر لطف اور ٹھنڈے لہجے کا شعر کہا ہے۔ کاش کہ وہ لوگ جنھیں میر کے کلام میں شش جہت کے آنسوؤں اور آہوں کی سنسناہٹ وغیرہ سنائی دیتی ہے، کبھی میر کو دل لگا کر پڑھتے، اور اس طرح پڑھتے کہ تنقیدی کتابوں والا میر پس پشت ڈال دیتے۔ پھر وہ انتخاب میر از مولوی عبدالحق یا ''مزامیر'' از اثر لکھنوی کے بجائے کلیات میر کا کوئی صفحہ کہیں سے بھی کھول کر اسے غور سے پڑھتے۔ تب انھیں معلوم ہوتا کہ میر نے رونے دھونے والے شعر ضرور کہے ہیں۔ (غزل کے کس شاعر نے نہیں کہے؟) لیکن ان کا لہجہ روایتی قسم کا ''دردناک'' جذباتیت سے شرابور اور خود ترحمی سے بوجھل نہیں ہے، بل کہ ان کا لہجہ بلند آہنگ، گونجیلا، اور ان کا اُسلوب خاصا ٹھنڈا، کم بیان (understated) اور حسِ مزاح سے منور ہے، مثلاً شعر زیر بحث میں متکلم کو نہ صرف جوانی کے گذرنے کا غم نہیں ہے، بل کہ وہ زندگی گذارنے اور اسے ختم کرنے کے لیے ایسا لائحہ پیش کرتا ہے، جس میں بانک پن اور بے پروا خرامی ہے۔ مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) جوانی کے موسم کو رونا دو معنی رکھتا ہے۔ اوّل تو جوانی کے گذرنے کا غم کرنا۔ اور دوم جوانی کے قصے بیان کرنا، جوانی کو یاد کرنا۔ مثلاً ہم کہتے ہیں۔ ''یہ کیا ہر وقت کتاب کتاب کا رونا لیے بیٹھے رہتے ہو، وقت آئے گا تو کتاب بھی آجائے گی۔'' یعنی کسی بات کا بار بار ذکر کرنا اور کسی بات کا رونا رونا ایک ہی شے ہے، لہٰذا مصرع اولیٰ میں اس بات کی طرف بھی اشارہ ہے کہ پیری کے عہد میں بار بار جوانی کا ذکر کرنا بے فائدہ اور احمقانہ بات ہے۔

(۲) مصرع ثانی سے معلوم ہوا کہ جوانی کا استعارہ رات ہے، یا تمام عمر کا استعارہ رات ہے اور موت کا استعارہ صبح ہے۔ اس میں کوئی خاص بات نہیں، اور ان استعاروں پر مبنی بہت مشہور شعر ہم ۴/۲ پر دیکھ چکے ہیں، مگر یہاں لطف یہ ہے کہ ان استعاروں کو کنایے کے ذریعہ قائم کیا ہے یعنی کہیں کہا نہیں ہے کہ جوانی رعمر = رات اور پیری رموت = صبح، لیکن کنایے سے صراحت کا کام لے لیا ہے۔

(۳) ''اک دم تو سویئے'' میں بھی کم سے کم دو معنی ہیں۔ اول یہ کہ جوانی رعمر کی رات سونے میں نہیں، بل کہ رونے یا جوانی کا ذکر کرنے میں گذری۔ یعنی یہ وقت بھی کوئی بہت لطف اور انبساط کے ساتھ نہیں گذرا۔ دوسرے معنی زیادہ دل چسپ ہیں کہ موت کچھ نہیں ہے بس اک دم کا سونا ہے۔ اس سونے سے جاگنے پر کیا ہوگا، یہ واضح نہیں کیا، لیکن اس موضوع پر میر کا مشہور شعر ہماری نظر میں ہے:

مرگ اک ماندگی کا وقفہ ہے ‏ یعنی آگے چلیں گے دم لے کر ‏ (دیوانِ اوّل)

(۴) مصرع ثانی میں روزمرہ کی برجستگی نے مکالماتی رنگ اور روانی پیدا کر دی ہے، گویا مرنا کوئی اہم بات نہیں، روزمرہ کی زندگی میں جہاں بہت سی کارروائیاں ہیں، ان میں مرنا بھی ہے۔ اس کے لیے نہ کوئی خاص تیاری کرنی ہے، اور نہ اس کے لیے کسی شور غل، ہو حق کی ضرورت ہے، بس بستر پر لیٹ لیجیے، سو جایئے یا مر جایئے۔ دونوں ایک ہیں۔

(۵) شعر کا مخاطب خود متکلم بھی ہو سکتا ہے، اور کوئی دوسرا شخص بھی۔ دونوں صورتوں میں زندگی کے گذر جانے

اور حیات گذشتہ کے بے لطف یا پُر صعوبت گذرنے پر کوئی افسوس نہیں، بل کہ ایک قلندرانہ طنطنہ اور بے پرواخرامی ہے۔

(۶) آخری بات یہ کہ صبح اور دم میں ضلع کا ربط ہے، کیوں کہ دم صبح اور صبح دم بولتے ہیں۔

سودا نے مضمون کو مختلف کر کے صبح اور رات کے تلازموں کو بڑی برجستگی سے باندھا ہے، لیکن ان کے یہاں میر کے شعر جیسی وسعت نہیں :

سودا تری فریاد سے آنکھوں میں کٹی رات آئی ہے سحر ہونے کو ٹک تو کہیں مر بھی

۱/۴۰۱ یہ شعر تعریف سے مستغنی ہے، جان کا جسم سے تنگ آجانا معمولی مضمون ہے، روح قیدی ہے اور جسم قید خانہ، یہ مضمون صوفیوں سے ہماری شاعری میں آیا اور بہت مقبول ہوا۔ توقع نہیں ہوتی کہ اس میں کوئی نئی بات ممکن ہوگی، لیکن میر نے جسم کو "ایک ٹوکری مٹی" کہہ کر استعارے کی بلندی کو چھولیا، اور سبک بیانی کا بھی کمال دکھا دیا۔ جسم چاہے کتنا ہی خوب صورت اور نازک ہو، لیکن ہے وہ بہ ہر حال مٹی۔ لہٰذا استعارے میں مستعار منہ بالکل درست رہا اور جسم کی پوری تحقیر بھی کر دی۔ مستعار منہ یوں تو مستعار لہ سے قوی تر ہوتا ہے، لیکن یہاں اس کی قوت اسی بات میں ہے کہ وہ مستعار لہ (جسم) سے حقیر تر اور فروتر ہے۔ پھر مصرع اولیٰ میں جسم کو "خاکی" کہہ کر مناسبت کا بھی پورا انتظام کر دیا۔ ورنہ مصرعے کی کئی شکلیں ممکن تھیں جن سے معنی ادا ہو جاتے :

(۱) اب جان جسم کہنہ سے تنگ آ گئی بہت

(۲) اب جان جسم زار سے تنگ آ گئی بہت

(۳) اب محنت بدن سے ہے جان تنگیوں میں قید

وغیرہ۔ لیکن مناسبت کا لطف جاتا رہتا۔ اسی طرح چوں کہ جان کو جسم میں قید فرض کرتے ہیں، اس لیے مصرع اولیٰ میں "تنگ" بھی مناسبت والا لفظ ہے۔

مٹی کی ٹوکری یا ٹوکری بھر مٹی کو ڈھونے کے پیکر میں مزدوری، اور خاص کر بیگار والی مزدوری (یعنی جس میں معاوضہ نہ ملے) کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ روح جسم کو ڈھوے ڈھوے پھرتی ہے۔ اور ظاہر ہے کہ اس سے روح کو کچھ حاصل نہیں ہوتا، اس لیے روح بیگار میں پکڑی گئی ہے، یہ مضمون مولانائے روم کا ہے۔ مثنوی (دفتر دوم) میں مولانا فرماتے ہیں :

لیک بیگار تن پر استخواں بردل عیسیٰ منہ تو ہر زماں

(لیکن ہڈیوں بھرے اس بدن کی بیگار تو ہر وقت روح (= دل عیسیٰ) پر نہ لاد۔)

آتش نے میر (اور ممکن ہے مولانا روم) سے استفادہ کر کے خوب کہا ہے :

اس مشقت سے اسے خاک نہ ہوگا حاصل جاں عبث جسم کی بیگار لیے پھرتی ہے

استعارے کی ندرت، لہجے کی ڈرامائیت اور انشائیہ اسلوب کے باعث میر کا شعر آتش سے بہت بڑھا ہوا ہے۔ لیکن آتش نے بھی لفظ "خاک" کو خوب استعمال کیا ہے، اور ان کا شعر میر کے مقابل رکھا ضرور جا سکتا ہے۔ یگانہ نے بھی

پیکر بدل کر تازہ بات کہی :

یاس اب تنگ آگئے اس ملگجی پوشاک سے　　جامۂ تن دھجیاں لینے کے قابل ہو گیا

۴۰۱/۳ معشوق کی گلی کی خاک، یا وطن کی خاک، ہر چیز سے، حتا کہ زر و جواہر سے بھی بہتر ہے، یہ مضمون بھی عام ہے۔
حضرت شاہ عبدالعلیم آسی نے اس مضمون کو منتہائے کمال تک پہنچا دیا ہے :

اے کہ گوئی تابش ہر ذرہ از تاب خوراست　　مطلع نور خدا ہے ہر صنم خانے کی خاک

لیکن میر نے اپنے مخصوص طرز سے کام لیا ہے، کہ مضمون کو روزانہ زندگی کے قریب لا کر رکھ دیا ہے۔ پاؤں خاک آلود ہوں تو اُن کو دھونا فطری بات ہے۔ یہاں سے میر یہ مضمون پیدا کرتے ہیں کہ اگر کوئے محبوب کی خاک سے پاؤں آلودہ ہوں تو پھر میں اُن کو آب حیات سے بھی نہ دھوؤں۔ آب حیات سے پاؤں دھونے کا خیال تو نیا ہے ہی، پیکر بھی خوب ہے، کہ آب حیات تو پینے کو نصیب نہیں ہوتا اور یہاں اُس سے پاؤں دھونے کی بات ہو رہی ہے!

اب مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ ''دھویئے'' کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہی کہ خود سے تخاطب ہے (ہم نہ دھوئیں) اور دوسرے معنی یہ کہ کسی اور کو مشورہ دے رہے ہیں کہ آب حیات سے بھی پاؤں نہ دھویئے، دوسری بات یہ کہ پاؤں کے خاک آلودہ ہونے میں یہ کنایہ ہے کہ پاؤں میں جوتے نہیں ہیں، گویا یہ عام بات ہے کہ لوگ ننگے پاؤں گلی گلی گھومتے رہتے ہیں۔ اور خاص کر عاشق تو معشوق کی گلی میں ننگے پاؤں جاتا ہی ہے۔ تیسرے معنی یہ کہ ایک اُصولی بات بیان کر رہے ہیں کہ جو پاؤں خاک کوئے معشوق سے آلودہ ہوں اُن کو آب حیات سے بھی نہیں دھوتے ہیں، کجا کہ معمولی پانی سے اُن کو دھونے کی بات ہو۔ پورے شعر میں عجب تمنائی کیفیت ہے۔ بنیادی طور پر شعر کیفیت کا ہے، لیکن معنی کی تہیں بھی موجود ہیں۔ خوب کہا ہے۔

(۴۰۲)　(۵۴۴)

شب گئے تھے باغ میں ہم ظلم کے مارے ہوئے　　جان کو اپنی گل مہتاب انگارے ہوئے
پیار کرنے کا جو خوباں ہم پہ رکھتے ہیں گناہ　　ان سے بھی تو پوچھتے تم اتنے کیوں پیارے ہوئے
۱۰۹۵ لیتے کروٹ ہل گئے جو کان کے موتی ترے　　شرم سے سر در گریباں صبح کے تارے ہوئے

۴۰۲/۱ مطلع برائے بیت اور بے لطف ہے۔ گل مہتاب یا گل چاندنی سفید رنگ کا خوش بودار موٹی پنکھڑیوں والا پھول ہوتا ہے، اور چمکیلی موٹی پتیوں والی جھاڑی پر کھلتا ہے۔ چوں کہ یہ بہت کھلتا ہے اس لیے اس کی جھاڑی پر پوری بہار ہو تو لگتا ہے جگہ جگہ چراغ روشن ہیں۔ میر نے گل چاندنی / گل مہتاب کو معشوق کا استعارہ دیوانِ اوّل ہی کے ایک بہت بہتر شعر میں یوں کیا ہے :

اس مہ کے جلوے سے کچھ تا میر یاد دیوے　　اب کے گھروں میں ہم نے سب چاندنی ہے بوئی

پلیٹس میں ''گل چاندنی'' کے معنی ٹھیک لکھے ہیں، لیکن ''گل مہتاب'' درج نہیں کیا۔ ''آصفیہ'' میں ''گل

چاندنی'' کی تعریف درست نہیں لکھی، لیکن گل ''چاندنی'' کا مرادف ''گل مہتاب'' بھی درج کیا ہے۔ پھر ''گل مہتاب'' کا الگ سے اندراج نہیں کیا۔ ''نوراللغات'' میں دونوں درج ہیں۔ مزید ملاحظہ ہو ۱۰۵/۴۔

شعر زیر بحث میں خفیف سا لطف یہ ہے کہ چاندنی اور گل چاندنی دونوں کی خاصیت ٹھنڈی ہے، لیکن یہاں انھیں انگارا کہا ہے۔

۴۰۲/۲ یہ شعر بہت مشہور ہے، اور بجا طور پر مشہور ہے۔ اس کی شہرت کو پھیلانے میں خاصا بڑا حصہ حالی کا بھی ہے۔ انھوں نے ''مقدمہ'' میں اس شعر پر ایسی بحث لکھی ہے کہ آج سو برس کے بعد بھی اس پر اضافہ مشکل معلوم ہوتا ہے۔

سعدی کا شعر ہے:

دوستاں منع کنندم کہ چرا دل بہ تو دادم بایدِ اول بتو گفتن کہ چنیں خوب چرائی

(دوسروں نے مجھے منع کیا اور پوچھا کہ بھلا میں نے تجھے دل کیوں دے دیا؟ پہلے تجھ سے تو پوچھتے کہ تو اتنا حسین کیوں ہے؟)

حالی نے سعدی کا شعر لکھا ہے۔ پھر میر کا شعر نقل کیا ہے۔ (انھوں نے میر کے مصرع اولی میں ''پوچھتے'' کی جگہ ''پوچھیے'' لکھا ہے۔) اس کے بعد حالی کہتے ہیں: ''سعدی کے یہاں ''خوب'' کا لفظ ہے، اور میر کے یہاں ''پیارے'' کا لفظ ہے۔ ظاہر ہے کہ خوب کا محبوب ہونا کوئی ضروری بات نہیں ہے، لیکن پیارے کا پیارا ہونا ضروری ہے۔ بس سعدی کے سوال کا جواب ہو سکتا ہے مگر میر کے سوال کا جواب نہیں ہو سکتا۔'' ظاہر ہے کہ حالی کی نکتہ آفرینی بھی ایسی ہے کہ اس کا جواب نہیں ہو سکتا۔ ۳۹۰/۲ پر ہم استفادے کی مشہور قسم ''ترجمہ'' کے بارے میں محمد حسین آزاد کا قول پڑھ چکے ہیں کہ کسی غیر زبان کے شعر کا ترجمہ شعر ہی میں کرنا ''ایک دشوار صنعت'' ہے۔ حالی نے اس موضوع پر ''مقدمہ'' میں جو کلام کیا ہے وہ زیادہ دل چسپ ہے۔ حالی لکھتے ہیں: ''ایک زبان کے شعر کا عمدہ ترجمہ دوسری زبان کے شعر میں کرنا کوئی آسان بات نہیں ہے...... جو شخص دوسری زبان کے شعر کو اپنی زبان کے شعر میں عمدگی کے ساتھ ترجمہ کرتا ہے۔ گویا اس سے اُس کی قوت متخیلہ کا کمال ثابت نہیں ہوتا، مگر وہ ایک دوسری لیاقت کا ثبوت دیتا ہے جو ہر ایک شاعر میں نہیں ہو سکتی۔''

حالی کا یہ خیال دل چسپ مگر محل نظر ہے کہ شعر کا ترجمہ شعر میں کرنے میں قوت متخیلہ کا کمال نہیں۔ یہ سوال بھی دل چسپ ہے کہ وہ ''دوسری لیاقت'' کون سی ہے، جس کا ذکر حالی نے کیا ہے؟ شعری تراجم کے نظریات میں بڑا انقلاب ہمارے زمانے میں تب آیا جب رابرٹ لوئل (Robert Lowell) نے اپنے تراجم (یا ''تخلیقی تراجم'') پر مشتمل مجموعہ ۱۹۶۱ میں (Imitations) کے نام سے شایع کیا۔ پھر اس نے بودلیر کی نظموں کا تخلیقی ترجمہ ۱۹۶۹ میں شایع کیا۔ اس وقت سے مغربی دنیا اس حقیقت سے دوبارہ واقف ہوئی کہ ترجمہ بھی پوری طرح تخلیقی اور تخیلاتی کارروائی ہے۔

اب میر کے شعر پر دوبارہ غور کرتے ہیں۔ اس مضمون کے سیاق میں لفظ ''پیارے'' کی مرکزی اور کلیدی اہمیت کا میر کو خوب احساس تھا۔ اسی لیے انھوں نے کوئی پچاس برس پہ یہ مضمون پھر باندھا تو لفظ ''پیارے'' کو برقرار

رکھا، اگرچہ شعر میں وہ ڈرامائیت نہیں رہی جو دیوانِ اوّل کے شعر میں تھی :

ٹھہرے ہیں ہم تو مجرم ٹک پیار کر کے تم کو   تم سے بھی کوئی پوچھے تم کیوں ہوئے پیارے   (دیوانِ پنجم)

دیوانِ دوُم میں میر نے شعرِ زیرِ بحث کے مضمون کو انتہائی کفایت الفاظ اور کنایاتی قوت کے ساتھ لکھا ہے :

مہر افزا ہے منھ تمھارا ہی   کچھ غضب تو نہیں ہوا صاحب

افسوس کہ میر کے بہت سے اچھے شعروں کی طرح یہ شعر بھی کنجِ خمول ہی میں رہا۔ ورنہ "مہر افزا" کی ترکیب اور مصرعِ ثانی کا کنایہ اچھے اچھوں کے لیے مایۂ افتخار ہیں۔ داغ نے میر کے اشعار (اور ممکن ہے حالی کے بھی بیان) سے فائدہ اُٹھا کر اچھا شعر نکالا ہے :

آہی جاتی ہے طبیعت لوٹ ہی جاتا ہے دل   کیوں بنادی ہے خدا نے تیری صورت پیار کی

"پیار کی صورت" کا فقرہ خوب ہے، لیکن مصرعِ اولیٰ میں "لوٹ ہی جاتا ہے دل" کی قوت کے مقابلے میں "آہی جاتی ہے طبیعت" کا پھسپھسا پن ناگوار بھی ہے۔

$\frac{۳۰۲}{۳}$ اس شعر کے لطیف جنسی کنایے اور دونوں مصرعوں کے پیکر نزاکت اور حُسن میں بے پناہ ہیں۔ کان میں موتیوں کی بالیاں پہنے ہوئے معشوق جب کروٹ بدلتا ہے تو رخساروں کی دھندلی چمک کا عکس موتیوں پر پڑتا ہے اور موتیوں کی دودھیا چمک تھوڑی اور روشن ہو جاتی ہے، اس منظر کو دیکھنے والا کوئی ایسا شخص بھی ہو سکتا ہے جو اس کے ساتھ بستر پر سو رہا ہو، اور ایسا بھی ہو سکتا ہے جو محض دُور سے اُس کو دیکھ رہا ہے۔ موسم کا کنایہ بھی خوب صورت اور لطیف ہے کہ گرمی کے دن ہیں اور اس کے اعتبار سے لوگ آسمان کے نیچے کھلی چھت پر یا آنگن میں سو رہے ہیں۔ یہ دونوں باتیں اس لیے ثابت ہیں کہ مصرعِ ثانی میں صبح کے تاروں کے شرمندہ ہونے کا ذکر ہے۔ ظاہر ہے کہ تارے تب ہی شرمائیں گے جب وہ معشوق کے رخساروں اور اُس کے کان کے موتیوں کی جھمک دیکھیں گے۔ اور یہ دیکھنا تب ہی ممکن ہے جب معشوق کھلے آسمان کے نیچے سو رہا ہو، جیسا کہ گرمی کے دنوں میں عام طور پر اس زمانے میں بھی ہوتا ہے۔

ان باتوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اُوپر بیان کردہ امکانات میں دوسرا امکان زیادہ قوی معلوم ہوتا ہے کہ دیکھنے والے نے لڑکی کو سوتے ہوئے دُور سے دیکھا ہے۔ صبح کاذب کی ہلکی ہلکی روشنی پھیل رہی ہے اور متکلم یا تو رات میں سویا نہیں ہے، یا اُسے ٹھیک سے نیند نہیں آئی ہے، یہ تو ظاہر ہی ہے کہ شعر کا متکلم بھی گھر کا ایک فرد ہے (مثلاً لڑکی اس کی بنتِ عم ہو سکتی ہے۔) صبح کی نیم روشنی میں اپنے پلنگ پر سے وہ لڑکی کروٹ بدلتے اور اس کے کانوں کے موتیوں کی جھمک دیکھتا ہے۔ صبح کی روشنی میں تاروں کی چمک چوں کہ مدھم ہونا شروع ہو گئی ہے، اس لیے یہ تعلیل بہت خوب ہے کہ تاروں نے موتیوں کی چمک دیکھ کر شرم سے منھ چھپا لیا، منھ چھپانے کے لیے "سر در گریباں ہوئے" کہنا بہت تازہ بات ہے، کیوں کہ اس میں شرمندگی، منھ ڈھانپنے، اور شرم کے مارے غائب ہو جانے، ان سب باتوں کا اشارہ موجود ہے۔ پھر یہ کہ آسمان کو تاروں کا گریبان کہنا بھی مناسب ہے، کہ جس طرح انسان اپنے گریبان میں منھ چھپاتا ہے، ویسے ہی تارے بھی آسمان میں چھپ جاتے ہیں۔ مزید یہ کہ جس کو شرمندہ کرنا ہو اُسے بھی کہتے ہیں "ذرا گریبان میں منھ ڈال کر دیکھو۔" اس طرح

''سر در گریباں'' اور ''شرمندگی'' میں مناسبت بھی ہے۔ ''سر در بگریباں ہونا'' کے معنی ہیں ''سوچ میں ہونا، فکر و تردد میں ہونا۔'' غالب :

ناطقہ سر بگریباں ہے اسے کیا کہیے

لہٰذا ''سر در گریباں'' میں تاروں کے سر بگریباں ہونے، پریشان و متردد ہونے، یعنی معشوق کی گوہری بالیوں کا حسن دیکھ کر گھبرا جانے کا بھی اشارہ موجود ہے۔

یہ نکتہ بھی ملحوظ رہے کہ معشوق، جس کے رخساروں اور موتی کی بالیوں کا رنگ مل کر یوں دمک رہے ہیں، گورے رنگ کا نہیں، بل کہ اس سنہرے، چمپئی رنگ کا ہے جس پر کچھ گفت گو ہم اور ۱۷۴/۲، ۲۳۵/۱ پر دیکھ چکے ہیں۔ رخسار اگر بالکل گورے ہوتے تو ان کے مقابل سفید دودھیا موتیوں کی چمک نمایاں ہی نہ ہوتی۔

''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں ''سر در گریباں ہونا'' ملا اور نہ ''سر بگریباں ہونا''۔ برکاتی نے ''سر در گریباں ہونا'' کے معنی بلا حوالہ لکھے ہیں۔ شرمندہ ہونا، گردن جھکا لینا، خجل ہونا۔ نیر کاکوروی نے ''سر در گریباں'' لکھ کر کہا ہے، دیکھیے ''سر بگریباں'' اور ذوق کا شعر دیا ہے۔ ''سر بگریباں'' کے معنی ''نور اللغات'' میں لکھے ہیں ''فکر اور اندیشے میں مبتلا، نادم، شرمندہ۔'' موخر الذکر دو معنی انھوں نے غالباً میر کا شعر دیکھ کر اندازے سے لکھے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ''سر بگریباں'' اور ''سر در گریباں'' الگ الگ محاورے ہیں۔ ''سر بگریباں'' کے معنی میں اوپر درج کر چکا ہوں۔ ''سر در گریبان'' بردن رزدن رکردن'' کے معنی ہیں ''ختم کر دینا، ختم ہو جانا'' لہٰذا ''غائب ہو جانا''، (اسٹائنگاس۔) ظاہر ہے کہ یہی معنی میر کے شعر میں ہیں، کہ صبح کے تارے شرمندہ ہو کر چھپ ہو گئے، غائب ہو گئے۔ ''نور اللغات'' کے بیان کردہ معنی کا اطلاق تو اس شعر پر ممکن نہیں۔ برکاتی کے بیان کردہ معنی بھی غیر مناسب ہیں کہ جب شعر میں ''شرم سے'' کا فقرہ موجود ہے، تو پھر ''شرم سے سر در گریباں ہونا'' کے معنی ''شرم سے شرمندہ ہونا'' کیوں کر ہو سکتے ہیں؟ ذوق کا جو شعر ''نور اللغات'' میں ''سر در گریباں'' کی سند میں منقول ہے، اس سے بھی ''غائب ہونا، ناموجود ہونا'' کے ہی معنی نکلتے ہیں خود شعر کا مضمون بھی میر سے براہِ راست مستعار ہے :

حلقۂ گیسو میں دیکھی کسی کے رخسارے کی تاب　　　شب مہ ہالہ نشیں سر در گریباں ہی رہا

میر کے شعر میں آخری نکتہ یہ بیان کرتا ہے کہ صبح کا تارا بہت روشن بھی ہوتا ہے، اور بہت جلد غروب بھی ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے صبح کے تاروں کا شرم کے مارے چھپ جانا حسنِ تعلیل کو اور بھی مستحکم کرتا ہے۔ لیکن شعر اتنا نازک ہے کہ اتنا کچھ کہنے کے بعد بھی اس کے جادو کا بیان مجھ سے نہ ہو سکا۔ بس دیوانِ پنجم کا ایک شعر آپ کو سنائے دیتا ہوں :

گر پڑیں گے ٹوٹ کر اکثر ستارے چرخ سے　　　مل گیا جو صبح کو گوہر کسی کے کان کا

مضمون کی مشابہت کے باوجود وہ بات یہاں نہیں ہے، کیوں کہ پیکروں میں کوئی خاص لطف نہیں۔ ہاں لفظ ''کسی'' کی لطافت اور بلاغت لائق داد ہے۔

(۴۰۳) (۵۴۵)

کرے کیا کہ دل بھی تو مجبور ہے — زمیں سخت ہے آسماں دور ہے
تمنائے دل کے لیے جان دی — سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے
بہت سعی کریے تو مر رہیے میر — بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

۴۰۳/۱ مطلع بہ ظاہر سادہ ہے۔ لیکن اس میں ایک دل چسپ ابہام بھی ہے کہ دل کے کیا کرنے یا نہ کرنے کے بارے میں گفت گو ہو رہی ہے؟ ایک امکان یہ ہے کہ موضوع گفت گو یہ معاملہ ہے کہ دل مصیبت اٹھا رہا ہے، رنج و تعب برداشت کر رہا ہے۔ لیکن موت نہیں اختیار کر رہا ہے۔ یعنی عاشق تکلیف اٹھا کر جینے کو موت پر ترجیح دے رہا ہے۔ یہ عقلی اور عملی اعتبار سے درست رویہ ہے، لیکن عاشق کے مرتبے کے منافی بھی ہے۔ اس لیے اس کے دفاع میں کہا جا رہا ہے کہ کیا کریں، موت تو آتی نہیں۔ زمین سخت نہ ہوتی تو اس میں سما جاتے، آسمان دور نہ ہوتا تو وہیں جا کر چھپ جاتے۔ اب تو یہی ہے کہ مجبوراً دکھ کی زندگی گذاریں گے۔ اس استدلال کی دنیاداری ظاہر ہے، لیکن ممکن ہے اس میں زیر زمیں طنز بھی ہو۔ یعنی متکلم بہ ظاہر دل کا دفاع کر رہا ہے، لیکن دراصل وہ اس پر ہنس رہا ہے، اس کو نگاہ حقارت و استہزا سے دیکھ رہا ہے، کہ اسی بوتے پر عشق کرنے چلے تھے۔ موت سے ڈرتے ہو اور زندگی سے چپکے ہوئے ہو، اور بہانہ یہ کر رہے ہو کہ مجبوری ہے، کیا کریں۔ موت بھی تو نہیں آتی۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ دل نے اب ٹھان لی ہے کہ موت نصیب نہیں ہوتی، اور معشوق بھی نہیں ملتا، تو اب معشوق کے دامن کو حریفانہ کھینچیں گے اور قسمت آزمائیں گے۔

معشوق کے دامن کو حریفانہ کھینچنے کا مضمون اس قدر دور از کار نہیں ہے جتنا بہ ظاہر معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ اگرچہ اسے غالب نے مشہور کیا، لیکن ہے یہ میر کا مضمون۔ چناں چہ دیوان اول ہی میں ہے:

کس دن دامن کھینچ کے ان نے یار سے اپنا کام لیا — مدت گذری دیکھتے ہم کو میر بھی اک ناکارہ ہے

۴۰۳/۲ "سلیقہ" میر نے کئی بار استعمال کیا ہے، مثلاً ملاحظہ ہو ۱۶/۱ اور ۳۹۱/۲۔ "سلیقہ" کے اصل معنی "سرشت، طبیعت" ہیں لیکن اردو میں یہ "خوش اسلوبی"، "کسی کام کے کرنے کا صحیح طریقہ"، اور خاص کر کم محنت میں زیادہ کام کر لینے کے فن کا مفہوم دیتا ہے، یعنی "خوش سلیقگی" اور "سلیقہ" تقریباً ہم معنی ہیں۔ پھر اس سے "ہنر" یا "باہنری" کا مفہوم بھی نکلتا ہے۔ مثلاً قائم کا شعر ہے:

میں اس سلیقے سے دل کا مزہ تمام لیا — کہ مو بہ موے بدن سے سناں کا کام لیا

میر کے زیر بحث شعر میں سب معنی، جو اوپر مذکور ہوئے، برمحل ہیں۔ "سرشت، طبیعت" کے معنی لیے جائیں تو مضمون زیادہ دل چسپ ہو جاتا ہے۔ ہماری طینت و سرشت تمام دنیا میں مشہور ہے، کہ ہم نے دل کی مراد حاصل کرنے کے لیے اتنی سعی و جد و جہد کی کہ اس میں اپنی جان ہی دے دی۔ یا پھر یہ کہ جب ہمیں اپنی تمنائے دل نہ ملی تو ہم نے جان دے دی۔ "سلیقہ" بہ معنی "خوش اسلوبی" رکھیں تو مضمون یہ بنتا ہے، کہ ہم نے کسی حقیر چھوٹے مقصد کے لیے نہیں، بل کہ تمنائے دل کے لیے جان دی، یعنی ہمارا جینا اور ہمارا مرنا، دونوں بڑی خوش اسلوبی سے تھا۔

شعر کے لہجے میں غیر معمولی وقار اور خود اعتمادی اور طمانیت ہے۔ سام میرزا کا شعر یاد آتا ہے:

شادم از زندگی خویش کہ کارے کردم حاصل عمر نثار رہ یارے کردم

(میں نے اپنی عمر کے حاصل کو کسی معشوق کی راہ میں نثار کر دیا۔ میں اپنی زندگی سے خوش ہوں کہ یہاں میں نے کچھ کام تو کیا۔)

۸۰۳/۳ ''مقدور'' کا لفظ بھی میر نے کئی بار استعمال کیا ہے، مثلاً ۳۲/۱ اور ۳۷/۴ لیکن یہاں اس کی شان نرالی ہے۔ مقدور بہت تنگ ہے، اس کا ثبوت یہ ہے کہ ہم اپنی جان، جان آفرین کے سپرد کر سکتے ہیں، وہ مجبوری بھی کیا مجبوری ہوگی اور وہ تنگی بھی کیا ہوگی جس کی دسترس موت تک ہو، اس قول محال میں ایک طنز کی کیفیت ہے جو ۴/۵ کی یاد دلاتی ہے اور شعر کو خود ترحمی سے محفوظ رکھتی ہے، جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، کیفیت کے شعر میں خود ترحمی اور یا جذباتیت کا خطرہ بہت رہتا ہے۔ جذباتیت (Sentimentality) سے مراد ہے شعر میں جو جذبہ یا تجربہ (=مضمون) بیان کیا گیا ہے، اُس کے مقابلے میں الفاظ زیادہ پُر جوش رکھے گئے ہوں۔ یعنی بات ہلکی ہو، لیکن اسے شاعر نے غیر ضروری شدت کے ساتھ بیان کیا ہو۔ مثلاً اس شعر میں جذباتیت ہے، فانی بدایونی:

دل کی نبضیں چھوٹ گئیں اور چارہ گر دیکھا کیے یاس جب چھائی اُمیدیں ہاتھ مل کر رہ گئیں

مصرع اولیٰ میں تکرار ناروا ہے۔ پھر اُمیدوں کا ہاتھ مل کر رہ جانا، دل کی نبضوں (نبض بھی نہیں) کا چھوٹ جانا، چارہ گروں کا (مجبوری سے) دیکھا کرنا، یہ سب ضرورت سے زیادہ لفاظی ہے، اور مضمون صرف اتنا کہ نا اُمیدی چھا گئی، دل کی دھڑکن رک گئی اور چارہ گروں سے کچھ نہ ہوا۔ شعر سے زیادہ یہ کسی کم پڑھی لکھی بیوہ کا بین لگتا ہے۔ میر کے شعر سے مقابلہ کریں تو بات صاف ہو جاتی ہے، کہ دردناک مضمون کو بھی وقار اور طنز و تمکین کے ساتھ بیان کر سکتے ہیں۔ فانی عام حالات میں اچھے شاعر تھے، لیکن کم زور لمحوں میں وہ پلپلے پن اور خود ترحمی کا شکار ہو جایا کرتے تھے۔ زمانے کا مذاق ایسا بگڑ چکا تھا کہ خود ترحمی والے اشعار ہی کو لوگ پُر وقار، اور دردمندی سے مملو سمجھتے تھے۔ لوگوں کا خیال تھا کہ:

کیوں ہاتھ کانپتا ہے مرے چارہ ساز کا فانی دوائے درد جگر زہر تو نہیں

جیسے شعر میر کی روایت کے شعر ہیں، حالاں کہ میر کو اس طرح کے خود کو ڈرامائی انداز میں پیش کرنے (self dramatisation) اور سامع / قاری کی ہمدردی حاصل کرنے کی سفیہانہ کوششوں سے دُور کا واسطہ نہیں۔ ان کے یہاں تو کم مقدوری یہ تھی کہ اپنی جان دے دیں، اور مقدور وہ تھا جیسا ۳۷۵/۱ پر کہا ہے:

اک پُر افشانی میں گذرے سر عالم سے بھی ہمت اپنی ہی یہ تھی میر کہ جوں مرغ خیال

اب میر کے شعر زیر بحث پر تھوڑا اور غور کرتے ہیں۔ ''سعی'' کے اصل معنی ہیں ''دوڑنا''۔ (ملاحظہ ہو ۳۵۲/۱) لہٰذا ''سعی'' اور ''رہیے'' میں ضلع کا پُر لطف ربط ہے۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ حضرت ہاجرہؑ نے جب سعی کی تھی (جس کی یاد میں حاجیان حرم بھی صفا اور مروہ پہاڑیوں کے درمیان دوڑتے ہیں) تو ان کو پانی کی شکل میں زندگی عطا ہوئی تھی اور اُنھیں اور اُن کے بچے کو اللہ نے پیاس کی موت سے بچا لیا تھا۔ اس پس منظر میں سعی کے نتیجے میں مر رہنے کا مضمون مزید طنز کا

حائل ہے۔
گذشتہ شعر (۴۰۳/۴) کو زیرِ بحث شعر سے ملا کر پڑھیں تو یہ شعر ۴۰۳/۴ کی تفصیل اور تفسیر معلوم ہوتا ہے۔ لیکن یہ دونوں شعر بالکل الگ الگ ہیں اور ان کے بیچ میں کئی شعر اور ہیں جو انتخاب میں نہ آسکے۔

(۴۰۴)　　(۵۴۶)

اب میر جی تو اچھے زندیق ہی بن بیٹھے　　پیشانی پہ دے قشقہ زنار پہن بیٹھے
۱۱۰۰ عریاں پھریں کب تک اے کاش کہیں آکر　　تہ گرد بیاباں کی بالائے بدن بیٹھے
پیکان خدنگ اس کا یوں سینے کے اودھر ہے　　جوں مار سیہ کوئی کاڑھے ہوئے پھن بیٹھے

۴۰۴/۱ دل چسپ شعر ہے، گو معنی کے لحاظ سے کوئی خاص بات نہیں۔ روزمرہ کی سطح پر ''اچھے'' کا لفظ خوب ہے۔ یہاں اس کے کوئی معنی نہیں، سوائے اس کے کہ طنزیہ تخاطب میں زور پیدا کرنے کے لیے اسے استعمال کیا گیا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں۔ ''آپ اچھے شاعر ہیں کہ قافیہ ردیف نہیں پہنچاتے۔'' ''اچھے'' کو زندیق کی صفت بھی فرض کر سکتے ہیں، کہ میر جی اب اچھے (اعلا معیار کے) زندیق بن بیٹھے ہیں۔ لیکن اس صورت میں زور کم ہو جاتا ہے۔
اس مضمون پر نہایت مشہور شعر دیوانِ اوّل ہی میں یوں ہے :

میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو ان نے تو　　قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

ڈرامائیت اور روانی کے لحاظ سے دونوں شعر برابر ہیں، ہاں ''ترک اسلام کیا'' والے شعر میں انشائیہ اُسلوب کے باعث تناؤ زیادہ ہے۔ یہ سوال غور کرنے کے لائق ہے کہ اگر زیرِ بحث شعر شروع کلیات میں ہوتا تو کیا اتنا ہی گم نام ہوتا جتنا اس وقت ہے؟ مزید ملاحظہ ہو ۴۲۰/۴۔
۴۰۴/۲ عریاں تنی پر دو نہایت عمدہ شعر ۲۵۳/۳ اور ۲۶۰/۴ پر گذر چکے ہیں، لیکن اس شعر کی شان ہی نرالی ہے۔ سب سے پہلے تو یہ لطف ملاحظہ ہو کہ عریانی کا تدارک لباس نہیں، بل کہ بدن پر گرد کی تہ ہے۔ یعنی یہ بات فطری اور معمولہ ہے کہ متکلم (اور اُس جیسے دوسرے لوگ) لباس نہیں پہنتے، بل کہ اگر انھیں تن ڈھکنا بھی ہو تو اس قدر آوارہ گردی کرتے ہیں اور اس قدر خاک اُڑاتے ہیں کہ وہی گرد جسم پر جم کر اُن کی ستر پوشی کرتی ہے۔ اس پر دوسرا نکتہ یہ ہے کہ عریانی سے تنگ آکر دعا کر رہے ہیں کہ کہیں سے گرد بیاباں اُڑ کر آئے (مثلاً کوئی طوفان آئے، یا ہم کسی ایسے خطۂ بیاباں میں پہنچ جائیں جہاں خاک ہی خاک ہو) تا کہ ہماری ستر پوشی ہو سکے۔
دیوانِ اوّل ہی میں میر نے اس مضمون کو ذرا بدل کر یوں کہا ہے :

عریاں تنی کی شوخی وحشت میں کیا بلا تھی　　تہ گرد کی نہ بیٹھی تا تس کے تیئں چھپاؤں

اس شعر میں صرف ایک انشائیہ فقرہ ہے (کیا بلا تھی)، جب کہ زیرِ بحث شعر پورا انشائیہ ہے۔ اس باعث شعر زیرِ بحث میں ڈرامائیت زیادہ ہے۔ راسخ عظیم آبادی نے میر سے مستعار لے کر کہا ہے :

وحشت میں کہاں مجھ کو ہوش اپنے بدن کا تھا ته گرد بیاباں کی جامہ مرے تن کا تھا

میر اور راسخ دونوں کے اشعار شور انگیز ہیں، لیکن میر کے دعائیہ تمنائی لہجے نے اُن کا شعر بلند تر کر دیا ہے۔ راسخ کے متکلم نے گرد بیاباں سے ستر پوشی کی ہے، لیکن اس کی وجہ وحشت اور بے خیالی ہے۔ اس کے برخلاف میر کا متکلم گرد بیاباں سے ستر پوشی کو لباس پوشی کا فطری اور مرغوب طریقہ سمجھتا ہے۔ اُس کا جنون واقعی جنون ہے، راسخ کے متکلم کا جنون ایک گذرتی ہوئی کیفیت ہے۔

۴۰۴/۳ تشبیہ میں ڈرامائیت ہے اور جس موقعے پر یہ لائی گئی ہے، وہاں کے لیے یہ بہت غیر متوقع بھی ہے۔ پیکر بھی خوب ہے، کہ تیر سینے پر لگا اور اُس کا پھل سینے کے پار ہو کر دوسری طرف نکل آیا۔ تیر کے پیکان کو کالے سانپ کا پھن کہنا کئی لحاظ سے مناسب ہے۔ اوّل تو رنگ، کہ تیر بھی سیاہ رنگ کا ہوتا ہے۔ دوم تیر کا زخم تنگ ہوتا ہے۔ تلوار کے زخم کی طرح فراخ نہیں ہوتا۔ غالب نے اپنے ایک شعر کی شرح بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ زخم تیر کی خوبی اس بات میں ہوتی ہے کہ وہ رخنے جیسا تنگ ہوتا ہے۔ سانپ کے کاٹے کا زخم بھی جلد میں دو ننھے ننھے رخنوں کی طرح ہوتا ہے۔ پھر سانپ کا سر اور اُس کا پھن تکون کی شکل پر ہوتے ہیں۔ وہی شکل تیر کے پھل (پیکان) کی ہوتی ہے۔ مولوی ظفر الرحمٰن دہلوی کی ''فرہنگ اصطلاحات پیشہ وراں'' (جلد دوم) سے معلوم ہوتا ہے کہ بعض طرح کے پیکانوں کے دونوں طرف نوک دار خار لگے ہوتے ہیں (اُنھیں ''پرا'' اور پرے والے تیروں کو ''پریلا'' کہتے ہیں۔) ان خاروں کے باعث پھل کی شکل سانپ کے پھن سے اور بھی مشابہ ہو جاتی ہے۔ ان مشابہتوں کی بنا پر تیر کے پھل کو سانپ کے پھن سے تشبیہ دینا نہ صرف کامیاب ہے بل کہ تشبیہ مرکب کا اعلا نمونہ بھی ہے۔

(۴۰۵) (۵۵۱)

مہ وشاں پوچھیں نہ ٹک ہجراں میں گر مر جایئے اب کہو اس شہر ناپُرساں سے کیدھر جایئے

۴۰۵/۱ بہ ظاہر تو اس شعر میں ''شہر ناپُرساں'' کی تازہ ترکیب کے سوا کچھ نہیں، لیکن ذرا غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کا مضمون بھی بہت تازہ ہے۔ متکلم/عاشق کسی اجنبی شہر میں ہے، ظاہر ہے کہ وہاں وہ اپنے معشوق سے بہت دُور ہے۔ اب ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ وہ معشوق کی یاد میں آہیں بھرتا اور صدمۂ ہجر سے مرتا، یا قریب بہ مرگ ہوتا، لیکن ہو یہ رہا ہے کہ اسے تنہائی اور کس مپرسی کا غم زیادہ ہے۔ اُس کو تمنا ہے کہ اس شہر کے مہ وش (خوب صورت لوگ) اس کی بات پوچھیں، یا کم سے کم اس وقت تو اُس کی بات تو ضرور ہی پوچھیں جب وہ صدمۂ ہجر سے مر رہا ہو۔ لیکن اس شہر کے حسین اتنے سنگ دل ہیں کہ اُنھیں عاشق مجبور کے مرنے جینے کی ذرا فکر نہیں۔ دوسرے مصرعے میں مضمون کا ایک اور تازہ پہلو سامنے آتا ہے، کہ متکلم/عاشق بجائے دشت وصحرا کے اس شہر ناپُرساں میں بے یار و غم گسار ہے۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ وہ یہاں کے سرد مہر لوگوں کو اُن کے حال پر چھوڑ کر کسی دشت کی راہ لیتا، لیکن ہو یہ رہا ہے کہ وہ شہر کے مہ وشوں کی شکایت بھی کر رہا ہے اور یہ بھی کہہ رہا ہے کہ اب میں یہاں سے کہاں جاؤں؟ اس سے ہم یہ نتیجہ تو نکال سکتے ہیں کہ متکلم/عاشق بدرجۂ مجبوری اپنے شہر

معشوق سے الگ ہو کر یہاں آیا ہے، اور اُس کا کوئی دوسرا ٹھور ٹھکانا نہیں۔ لیکن ہم اس کے ہرجائی پن (یا روحانی کم زوری) پر انگشت نما ہوئے بغیر بھی نہیں رہ سکتے کہ وہ مجبور ہے، لیکن وہ تمنائے وصالِ محبوب میں نہیں، بل کہ تمنائے التفات معشوقانِ غیر میں مبتلا ہے۔

''شہرِ ناپُرساں'' کے دو معنی ہیں (۱) ناپُرس لوگوں (نہ پوچھنے والے لوگوں) کا شہر اور (۲) وہ شہر جو ناپُرساں (نہ پوچھنے والا، بے مروت) ہے دونوں صورتوں میں متکلم کے لہجے کی چالاکی جو معصومیت کی نقاب اوڑھے ہوئے ہے، بہت دل چسپ ہے۔

محمد حسین جاہ نے ''طلسم ہوشربا'' جلد اوّل میں ایک شہر کا ذکر کیا ہے جس کا نام شہرِ ناپُرساں ہے، اغلب ہے کہ یہ نام اُنھوں نے میر سے ہی حاصل کیا ہو۔ شہر کا جو بیان اُنھوں نے کیا ہے اس میں انگریزی عمل داری پر زبردست طنز ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ اُن کی اپنی اختراع ہو، کیوں کہ داستان امیر حمزہ کی وسیع و عریض جلدوں میں انگریزوں کے تحقیر، یا اُن پر طنزیہ نکتہ چینی کے پہلو بھی کہیں کہیں مل جاتے ہیں۔ بہ ہر حال ''شہرِ ناپُرساں'' کا حال حسب ذیل ہے:

> اسد نے کہا۔ ''اس شہر کا نام کیا ہے؟'' کہا، ''شہرِ ناپُرساں اسے کہتے ہیں اور کاغذ کے روپے (یہاں) چلتے ہیں۔'' یہ کہہ کر اُس نے اپنے غلے سے ایک روپیہ نکال کر دکھایا کہ یہ سکہ یہاں چلتا ہے۔ شہزادے نے دیکھا کہ کاغذ کے پرچے پر تصویر ایک بادشاہ کی بنی ہے۔ دوسری طرف اس کاغذ کے کچھ نقش و نگار ہیں۔ حلوائی نے کہا، ''ایسا ہی روپیہ دو تو سودا ملے ورنہ اپنا راستہ لو۔'' اس نے جب یہ کلام سنا، وہاں سے دوسری دوکان پر آیا اور چاہا کہ کچھ سودا لے۔ وہاں بھی یہی جواب پایا۔ اسد بھوکا تھا۔ از حد غصے میں آیا اور کہا آخر تو اس شہر کو ناپُرساں کہتے ہیں، کوئی پوچھنے والا نہیں، تم بھی بازار لوٹ لو۔ تمام شہر میں غدر کردو۔ (طلسم ہوشربا، جلد اوّل، صفحہ ۶۵)

ایک طرح سے دیکھیے تو میر کے مصرعِ ثانی کا جواب اس اقتباس میں ہے، حیرت ہے۔ انگریزی حکومت نے داستان کے اس حصہ پر کوئی پابندی نہ لگائی، بہ ہر حال ''شہرِ ناپُرساں'' کے ایک اور معنی اس اقتباس کے ذریعہ سمجھ میں آتے۔ کہ وہ شہر جہاں کوئی پوچھ گچھ نہ ہوتی ہو جس کا جو جی چاہے کرتا پھرے۔ ان معنی کی روشنی میں میر کا شعر ایک اور ہی طرح کے طنز کا حامل ہو جاتا ہے کہ وہ شہر، جس میں کسی کام پر پوچھ گچھ نہ ہوتی ہو، اس کے مدوش جو چاہیں کریں، اور وہاں ہمارا متکلم/عاشق جو چاہے کرے، مرے یا رسوا ہو، کوئی پوچھنے والا نہیں۔

(۵۵۲) (۴۰۶)

غالب کہ یہ دل خستہ شب ہجر میں مر جاے	یہ رات نہیں وہ جو کہانی میں گذر جاے
یاقوت کوئی ان کو کہے ہے کوئی گل برگ	ٹک ہونٹھ ہلا تو بھی کہ اک بات ٹھہر جاے
۱۱۰۵ مت بیٹھ بہت عشق کے آزردہ دلوں میں	نالہ کسو مظلوم کا تاثیر نہ کر جاے

اس ورطے سے تختہ جو کوئی پہنچے کنارے | تو میر وطن میرے بھی شاید یہ خبر جائے

۴۰۶/۱ یہ مضمون بابا نصیری گیلانی کا ہے، اور میر کے مطلعے کا مصرع ثانی بابا گیلانی کے مصرع ثانی کا مکمل ترجمہ ہے:

بے خوابیم ز ہجر در مرگ می زند | ایں نیست آں شبے کہ بہ افسانہ بگذرد

(ہجر میں میری بے خوابی موت کا دروازہ کھٹکھٹا رہی ہے، یہ ایسی رات نہیں جو کہانی کہنے میں گذر جائے۔)

نصیری کے شعر میں نیند نہ آنے کی بیماری (insomnia) کا اشارہ خوب ہے۔ نیند لانے کے لیے مریض کو کہانی سنانا پرانے زمانے میں عام اور مشہور بات تھی۔ میر کے مقابلے میں نصیری کے شعر میں افسانہ خوانی کا جواز بہتر اور لطیف تر ہے، کہ صدمۂ ہجر کے باعث نیند نہیں آ رہی ہے۔ میر کے مطلعے میں ہجر کا ذکر تو ہے، لیکن ہجر کی بے خوابی کا نہیں۔ لہٰذا اس مضمون کی حد تک نصیری کا شعر میر کے شعر سے بہتر ہے، لیکن میر کے یہاں کچھ مزید پہلو ہیں، جب کہ بابا نصیری کے شعر میں کوئی تہ نہیں، مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) میر کے شعر کا متکلم مبہم ہے۔ ممکن ہے واحد غائب کا ذکر متکلم نے اپنے ہی بارے میں استعمال کیا ہو، جیسا کہ بعض اوقات زور دینے کے لیے اور خاص کر خطوں وغیرہ میں ہوتا ہے۔ ممکن ہے دو شخص کسی تیسرے کے بارے میں گفت گو کر رہے ہوں۔ ممکن ہے کوئی ایک شخص کسی اور کے بارے میں کہہ رہا ہو۔ مثلاً متکلم طبیب یا چارہ ساز ہے اور جس کے بارے میں وہ بات کر رہا ہے وہ مریض عشق ہے اور متکلم کو اس کے علاج کے لیے بلایا گیا ہے۔

(۲) ''دل خستہ'' کہہ کر مریض عشق کی موت کا امکان فراہم کر دیا ہے۔ اسی طرح ''شاید'' کی جگہ ''غالب'' کہہ کر اس امکان کو مستحکم کیا ہے۔

(۳) مصرع ثانی کو شب ہجر کی تعریف کہہ سکتے ہیں، یعنی وہ رات جو کہانی کہنے سے نہ کٹے، اسے شب ہجر کہتے ہیں۔

(۴) کہانی کہنے سے غم ہجر کا علاج نہ ہوگا، بس یہ اُمید ہو سکتی ہے کہ یہ رات (جو مریض پر شاید بہت بھاری ہے) جوں توں کر کے کٹ جائے۔ اسی لیے شعر میں مریض کے صحت مند ہونے کا نہیں، بل کہ رات گذار لینے کا تذکرہ ہے۔

۴۰۶/۲ معشوق کے ہونٹوں کو یاقوت اور گل برگ کہنے کے مضمون پر ملاحظہ ہو ۳۵/۲ جہاں ہونٹوں کے حُسن کو ایک معصوم تحیر کے ساتھ بیان کیا ہے۔ شعر زیر بحث میں ایک چالاک معصومیت ہے۔ جس سے ابن انشا نے بھی فیض حاصل کیا ہے:

کل چودھویں کی رات تھی شب بھر رہا چرچا ترا | کچھ نے کہا وہ چاند ہے کچھ نے کہا چہرہ ترا

فرق یہ ہے کہ میر کے شعر میں رعایتوں کا انتظام زیادہ ہے۔ مصرع اولیٰ میں ''کہے'' کی رعایت سے مصرع ثانی میں ''بات'' اور پھر مصرع ثانی میں ہی ''ہونٹ ہلا'' کی رعایت سے بات کا ٹھہر جانا، اور پھر جس شے (لب معشوق) کی نوعیت پر بحث ہے، اُسی کو حکم ٹھہرا کر کہنا کہ تو اپنے ہونٹ ذرا ہلا، یہ سب نہایت لطیف رعایتیں ہیں۔ پھر ہونٹ ہلانے میں نکتہ یہ ہے کہ اگر یاقوت ہے یا گل برگ ہے، تو وہ ہونٹوں کی طرح ہلے گا بھی نہیں۔ لہٰذا

اگر ہونٹ مل گئے تو آپ سے آپ ثابت ہو جائے گا کہ یہ یاقوت یا گل برگ نہیں، بل کہ ان سے بڑھ کو کوئی چیز ہیں۔ واضح رہے کہ ''ہونٹ ہلنا'' اور ''ہونٹ ہلانا'' دونوں میں مجرد حرکت کے بھی معنی ہیں اور بولنے کے بھی معنی ہیں۔ بہادر شاہ ظفر :

گذرتے ہیں تجھے اظہار مدعا کے گماں مرا جو ہونٹ بھی اے بدگماں ہلتا ہے

لہٰذا میر کے شعر میں ''تک ہونٹ ہلا تو بھی'' میں گفت گو کا کنایہ بھی ہے اور محض ہونٹ ہلانے (مثلاً مسکرانے) کا بھی کنایہ ہے۔

۴۰۶/۳ یہ بہت تازہ مضمون ہے، اور یہ اُسلوب بھی خوب ہے کہ مظلوم کے نالے کی تاثیر کو مبہم چھوڑ دیا اور بتایا نہیں کہ وہ تاثیر کیا ہوگی، اس طرح جو امکانات پیدا ہوے ان میں یہ بھی ہے کہ شاید کسی رقیب کے نالے کا اثر معشوق کے دل پر ہو جائے اور اس طرح رقیب کی مطلب بر آری ہو لیکن متکلم منھ تکتا رہ جائے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ شعر طنزیہ ہو۔ یعنی معشوق واقعی کبھی مظلوموں کی طرف متوجہ ہوتا ہو، اور طعن کے طور پر اس سے کہا جا رہا ہو کہ ارے میاں ان مظلوموں کے درمیان مت اُٹھنا بیٹھنا، کہیں ان کی آہ کا تم پر اثر نہ ہو جائے۔ مثلاً کوئی شخص جو ہم سے نہ ملتا ہو، ہم اُس سے کہتے ہیں ''ہاں صاحب آپ ہم غریبوں کے گھر نہ آئیں تو اچھا ہے، کہیں آپ کو چھوت نہ لگ جائے۔ یا آپ کی جوتیاں میلی نہ ہو جائیں۔'' وغیرہ۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ معشوق اس قدر معصوم یا فکر و لحاظ سے اس قدر عاری (thoughtless) ہو کہ اسے معلوم ہی نہ ہو کہ میں جن لوگوں سے مل جل رہا ہوں ان میں عشق کے مارے بھی ہیں، یعنی معشوق ابھی اس بات سے بے خبر ہے کہ مَیں درجۂ معشوقی پر فائز ہو گیا ہوں۔

مضمون کا یہ پہلو بھی تازہ ہے کہ آزردہ دل لوگوں کے نالے میں چھوت کی سی کیفیت ہے، کہ معشوق اگر ان سے ربط ضبط رکھے گا تو اُس پر بھی نالے کا اثر ہو جائے گا۔ اگر یہ سوال ہو کہ معشوق کا آزردہ دلان عشق سے ملنا جلنا کیا ضروری ہے؟ تو اس کا ایک جواب تو یہی ہے کہ ابھی تو معشوق کو معلوم نہیں کہ میں معشوق ہوں، لہٰذا وہ ان سے کھلے اور معصوم دل سے ملتا ہے۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ معشوق کو اس بات میں لطف آتا ہے کہ وہ اپنے زخمیوں اور شکاروں سے ملے، جیسا کہ غالب کے شعر میں ہے :

انھیں منظور اپنے زخمیوں کا دیکھ آنا تھا اٹھے تھے سیر گل کو دیکھنا شوخی بہانے کی

عرفی نے میر سے ملتا جلتا مضمون خوب باندھا ہے، کچھ عجب نہیں کہ عرفی کا شعر میر کے ذہن میں رہا ہو :

بہ نالہ نرم نہ سازم دلت ازاں ترسم کہ نالۂ دگرے در دل تو کار کند

(مَیں اپنی آہ و فغاں سے تیرا دل نرم نہیں کرتا، کیوں کہ ڈرتا ہوں کہیں ایسا نہ ہو کہ جب تیرا دل نرم ہو جائے تو کسی اور کا نالہ اُس پر اثر کر جائے۔)

عرفی کے یہاں اس کی مخصوص نازک خیالی ہے، میر نے حسب معمول آسمان کو زمین پر اُتار لیا ہے۔ میر کے یہاں روانی بھی عرفی سے زیادہ ہے۔ لیکن عرفی کے یہاں خود اعتمادی پر ادا کی اچھی ہے کہ اگر میں چاہوں تو

اپنے نالوں سے تیرا دل نرم کر دوں۔

$\frac{۴۰۶}{۴}$ مظلومی کی موت یا بے کسی کی موت کی خبر گھر والوں تک جائے یہ مضمون میر نے کئی بار باندھا ہے۔ بعض اشعار $\frac{۳۹۷}{۲}$ پر ملاحظہ ہوں۔ پھر یہ شعر بھی ہے:

کس کو خبر ہے کشتی تباہوں کے حال کی تختہ مگر کنارے کوئی بہ کے جا لگے (دیوانِ دوم)

سمندر کے مضامین سے میر کے شغف کا ذکر ہم پہلے بھی پڑھ چکے ہیں ($\frac{۵۳}{۲}$، $\frac{۲۰۹}{۲،۱}$، $\frac{۲۸۳}{۵}$) اور آئندہ بھی پڑھیں گے۔ میر نے سمندر کبھی نہ دیکھا تھا، اس کے باوجود طوفان اور تلاطم اور غرقابی پر مبنی اتنے زبردست پیکروں پر اُن کی دسترس غیر معمولی تخیلاتی کارگذاری اور تخلیقی قوت کی فتح مندی کا ثبوت ہے۔ دیوانِ دوم کے شعر میں "کشتی تباہوں" کے فقرے کی تازگی مستزاد ہے، اور خود ترحمی یا غیر ضروری ڈرامائیت سے اجتناب تو میر کا عام انداز ہے ہی۔ شعر زیرِ بحث میں بعض نکات اور بھی تازگی پیدا کر رہے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

(۱) شعر واحد متکلم کی زبان سے بولا گیا ہے، اس لیے جہاز کی تباہی اور بھنور کی شدت کا تاثر فوری ہو گیا ہے۔ لگتا ہے متکلم کا جہاز اب پارہ پارہ ہونے ہی والا ہے، اور وہ بھنور کی شدت دیکھ کر سوچتا ہے کہ اب جہاز کا بچنا مشکل ہے، لیکن شاید کوئی تختہ بھنور کی گردش سے آزاد ہو جائے، اور پھر شاید کنارے بھی پہنچ جائے، تو ممکن ہے میرے گھر والوں کو بھی میری خبر پہنچے کہ میں غرقاب ہو گیا۔

(۲) "ورطہ" اُردو میں "گرداب بھنور" کے معنی میں مستعمل ہے، لیکن اس کے کئی معنی ہیں (ملاحظہ ہو پلیٹس) اور ان میں سے حسب ذیل معنی زیرِ بحث شعر میں مناسب ہیں۔ (۱) تباہی، بربادی (۲) بھول بھلیاں (۳) کھڑی چٹان جس سے اُترنا یا چڑھنا مشکل ہو۔ (۴) مصیبت یا پریشانی۔ "نور اللغات" کا کہنا ہے کہ اس کے اصل معنی ہیں "ہلاکت کا مقام، وہ زمین جہاں راستہ نہ ہو۔" ظاہر ہے کہ ان معنوں کو نظر میں رکھیں تو میر کے شعر میں گہرائی اور بڑھ جاتی ہے۔

(۳) "ورطہ" بہ معنی "وہ زمین جہاں راستہ نہ ہو" کے اعتبار سے تختے کا کنارے پہنچنا خوب ہے۔

(۴) پورے شعر پر المیاتی وقار کی فضا حاوی ہے، لیکن اس کے اصل معنی واضح نہیں ہوتے۔ ایک سطح پر تو معنی یہ ہیں کہ متکلم کا سفر حیات کشتی شکستگی اور غرقابی پر ختم ہوتا ہے اور وہ تمنا کرتا ہے کہ اُس کے چاہنے والوں کو اُس کے انجام کی خبر مل جائے۔ دوسری سطح پر معنی یہ ہیں کہ متکلم کسی اجنبی ملک کسی اجنبی سمندر میں مسافر ہے اور وہاں غرقاب ہوتا ہے، یہ اجنبی سمندر عشق کا سمندر بھی ہو سکتا ہے، اور کسی ایسے ملک کا بھی، جہاں اسے ہجرت کرنے پر مجبور ہونا پڑا ہے۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ کی نظم The Waste Land میں وہ دریا جس کی سطح پر دنیاوی چیزیں اب باقی نہیں، مہاتما بدھ کی تعلیم کی علامت ہے کہ دریا = بحر حیات میں یوں سفر کرو کہ علائق سے کچھ مطلب نہ رہے۔

> The river bears no empty bottles; sandwich papers, silk handkercheifs, cardboardboxes, cigarette ends or other testimony of summer nights

ترجمہ: دریا کی سطح پر خالی بوتلیں، سینڈوچ لپیٹنے کے کاغذ، کچھ نہیں ہیں۔
ریشمی رومال بھی نہیں، گتے کے ڈبے بھی نہیں، سگریٹ کے بجھے ہوئے ٹکڑے بھی نہیں ہیں۔
موسم بہار کی راتوں کے وجود کی کچھ دوسری نشانیاں اور کنائے بھی نہیں ہیں۔

لیکن آگے چل کر اسی نظم میں غرقابی اور موت کا ذکر ہے:

A current under sea Picked his bones in whispers. As he rose and fell.
He passed the stages of his age and youth.
Entering the whirlpool.
Gentile or Jew
O you turn the wheel and look to windward
ConsiderPhlebas, who was once handsome and tall as you.

ترجمہ: تہ بحر ایک دھارا
اس نے سرگوشیوں میں اُس کی ہڈیاں اٹھالیں۔ اُٹھنے اور گرنے کے دوران
وہ اپنی جوانی اور بڑھاپے کے منازل سے گذرا جب وہ بھنور میں داخل ہوا۔
کافر یا مومن
اے وہ لوگو جو جہاز کا پہیہ گھماتے ہو اور ہوا کے رخ کو دیکھتے ہو
فلیباس کو دھیان میں لاؤ، جو کبھی خوب صورت اور دراز قامت تھا، تمھاری طرح۔

یہاں ہم میرؔ کے شعر کے قریب پہنچ جاتے ہیں اور کہا جا سکتا ہے کہ جب جب میرؔ کے متکلم کی غرقابی کی خبر اس کے وطن پہنچی ہوگی تو شاید وہاں کے لوگوں نے مذکورہ بالا مصرعوں سے مشابہ الفاظ میں اُس کا ماتم کیا ہو۔ لیکن یہ بھی ہے کہ بہ قول رچرڈ المن (Richard Allman) اگر فلیباس کی موت بعضوں کے نزدیک دوبارہ پیدائش اور تولیدی زرخیزی کی علامت ہے، تو بعضوں کے نزدیک اُس کی موت بے اثر، بانجھ اور بے نتیجہ ہے۔ میرؔ کے شعر میں بھی متکلم کی موت کے ساتھ کسی پیدائش نو، یا موت کے بعد زندگی کی نئی لہر کا تصور نہیں ہے، اس کو تو یہ بھی یقین نہیں ہے کہ اُس کی موت کی خبر بھی کسی تک پہنچ سکے گی۔ یعنی اُس کا مرنا بالکل ہی رائیگاں گیا۔ جس طرح الیٹ کا فلیباس گرداب میں داخل ہوتا ہے تو آوازیں فضا میں گونجتی ہیں کہ تم کافر ہو یا مومن، لیکن اُسے یاد رکھو جو تمھاری ہی طرح حسین اور دراز قامت تھا، اسی طرح میرؔ کا متکلم بھی جب گرداب میں داخل ہوتا ہے تو وہ بس ایک یاد کی تمنا کرتا ہے۔ اس کے سوا اُس کی موت کا حاصل کچھ نہیں۔

یہ بات واضح کرنے کے ضرورت نہیں کہ ایلیٹ کی نظم کا scope اور پھیلاؤ بہت دُور تک ہے۔ اس میں جدید نظم کی ہیئت اور وضع کے ساتھ بڑے دُوررس تجربات کیے گئے ہیں، اور اس کا موضوع ایسا نہیں ہے جسے دو مصرعے کے شعر میں بیان کیا جا سکے، لیکن یہ بات بھی ہے کہ نظم کے اس حصے میں ایلیٹ کا مکاشفاتی اور المیاتی مضمون، اور میر کا المیہ، دونوں ایک ہی طرح کی چیز ہیں۔

(۴۰۷) (۵۵۳)

آہ نکلی ہے یہ کس کی ہوس سیر بہار — آتے ہیں باغ میں آوارہ ہوئے پر کتنے

۴۰۷/۱ اس مضمون کو دیوانِ اوّل کی ردیف ''ی'' ہی میں میر نے بار بار کہا ہے:

مدت سے ہیں اک مشت پر آوارہ چمن میں — نکلی ہے یہ کس کی ہوس بال فشانی
کس نے لی رخصت پرواز پس از مرگ نسیم — مشت پر باغ میں آتے ہی پریشان ہوئے
انجام کار بلبل دیکھا ہم اپنی آنکھوں — آوارہ تھے چمن میں دو چار ٹوٹے پر سے

آخری شعر سے ملتا جلتا ایک شعر ۲۲۸/۱ پر ملاحظہ ہو۔ زیر بحث شعر میں کوشش ناکام کا المیہ اور اس المیے کا انجام بڑے شور انگیز انداز میں بیان ہوئے ہیں۔ اُوپر جتنے شعر نقل ہوئے ہیں، اُن سب کے پس منظر میں وقوعہ ہے، اور ہر شعر میں وقوعے کی طرف بڑی شدت سے اشارہ بھی کیا گیا ہے، لیکن شعر زیرِ بحث میں ''ہوس سیر بہار'' کا مضمون اسے بقیہ اشعار سے ممتاز کرتا ہے، کیوں کہ اس میں دونوں کنائے موجود ہیں، فاصلے کا بھی اور مجبوری کا بھی۔ مجبوری اس بات کی کہ پرواز ممکن نہیں (کیوں کہ مثلاً راستہ بھول گیا ہے، یا طاقت زائل ہو گئی ہے) اور فاصلہ چمن سے موسم بہار میں دُور ہونے کے باعث۔ یعنی بات صرف اتنی نہیں ہے کہ کوئی قید و بند میں ہے اور اسے حسرت پرواز ہے۔ بات یہ ہے کہ کوئی چمن سے بہت دور ہے، بہار کا موسم آ گیا ہے، لیکن دُور افتادہ پرندے میں اب طاقت نہیں کہ وہ چمن تک پہنچ کر بہار کی سیر کر سکے۔ شاد عظیم آبادی نے خوب کہا ہے، لیکن میر کا مضمون جہاں شروع ہوتا ہے وہاں شاد کی انتہا ہے:

چمن دے گا نہ مجھے تازہ اسیری کا خیال — دھیان اس کا نہ تجھے حسرت پرواز آیا

یہاں تو یہ ہے کہ حسرت پرواز پوری ہوئی، اور حسرت پرواز بھی محض کوئی بے مقصد اور بے خیال حسرت نہ تھی، بل کہ اُس کے پیچھے سیر بہار کی ہوس تھی۔ لیکن دُوری منزل یا طاقت پرواز کی کمی (دونوں دراصل ایک ہی ہیں) کے باعث چمن تک پہنچنا نہ ہو سکا۔ پھر راستے میں طوفان یا کسی دشمن نے آ لیا اور پھر بال و پر ٹکڑے ٹکڑے ہو گئے۔ باقی کا نہایت ہی عمدہ شعر ہے:

میں یہ سمجھا تھا کہ سرگرم سفر ہے کوئی طائر — جب رُکی آندھی تو اک ٹوٹا ہوا پر سامنے تھا

اب میر مضمون میں نیا پہلو داخل کرتے ہیں کہ باغ میں جو شکستہ اور آوارہ پر اُڑتے پھر رہے ہیں، وہ دراصل اُن ہی پرندوں کے ہیں جن کا شوق سیر بہار اُنھیں آسمانوں میں اُڑا رہا تھا اور جو دُوری منزل یا طوفان، یا ایسی ہی کسی وجہ کے باعث اپنے مقصود تک نہ پہنچ پائے تھے۔ سیر بہار کی ہوس اس قدر شدید تھی کہ وہ موت کے بعد بھی باقی ہے، لیکن یہ بات

نہیں واضح کی کہ بہار اب بھی ہے کہ نہیں، کیوں کہ دوسرے مصرعے میں صرف ''باغ'' کا ذکر ہے، بہار کا نہیں، لہٰذا ممکن ہے کہ یہ شکستہ پر و باز و جو ہوا پر اُڑتے ہوئے باغ تک پہنچے ہیں، انھیں بہار میں دفن ہونا بھی نصیب نہ ہوا ہو۔

غالبؔ اور میرؔ کے تخیل کا فرق دیکھنا ہو تو غالبؔ کو اسی مضمون پر سنیے :

مگر غبار ہوے پر ہوا اُڑا لے جاے   وگرنہ تاب و تواں بال و پر میں خاک نہیں

غالبؔ کے شعر میں موت کے بعد خاک ہونا، اور پھر ہوا کے دوش پر اُڑنا ہے، کہ حسرت پرواز پوری ہو سکے۔ میرؔ کے شعر میں پرواز کے دوران بال و پر شکستہ ہونا اور پھر خود اُن ہی بال و پر کا اُڑ کر چمن تک آنا۔ غالبؔ کے شعر میں انفعال اور تجرید ہے، میرؔ کے شعر میں جہد و کشمکش اور زمینی واقعیت ہے۔ خاک کے مقابلے میں پر بہ ہر حال زیادہ جسمیت رکھتا ہے۔ المیہ رنگ دونوں کے یہاں ہے، لیکن میرؔ کے یہاں یہ رنگ زیادہ چوکھا ہے، کیوں کہ جہد و کشمکش بھی المیہ کی شان ہے۔

میرؔ کے دونوں مصرعے انشائیہ ہیں، لہٰذا ان کے شعر میں بندش کی چستی اور ڈرامائیت زیادہ ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ مصرع اولیٰ میں استفہام انکاری فرض کریں۔ اب مفہوم یہ نکلا کہ کون ہے جس کی ہوس سیر بہار نکلی ہے؟ (کوئی بھی نہیں۔) باغ میں آوارہ پر بہت سے اُڑے آتے ہیں، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ جس نے سیر بہار کی ہوس نکالنی چاہی اسے شکستہ بالی کی موت ہی نصیب ہوئی، خوب کہا ہے۔

(۴۰۸)   (۵۵۸)

رات گذرے ہے مجھے نزع میں روتے روتے   آنکھیں پھر جائیں گی اب صبح کے ہوتے ہوتے

کھول کر آنکھ اُڑا دید جہاں کا غافل   خواب ہو جاے گا پھر جاگنا سوتے سوتے   دید اڑانا = نظارا کرنا

۱۱۱۰ جم گیا خوں کفِ قاتل پہ ترا میرؔ زبس   ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے

۴۰۸/۱ مطلع برائے بیت ہے، بل کہ اسے میرؔ کے کم زور شعروں میں شمار کرنا چاہیے۔ اسے محض غزل کی صورت بنانے کے لیے انتخاب میں رکھا گیا ہے، ویسے بھی اس غزل میں یہ تین ہی شعر ہیں۔ لیکن یہ بات قابلِ غور ہے کہ شعر میں ''دردناکی'' یا سینہ زنی یا سرد آہ بھرنے کے تاثر کے بجاے ایک طرح کی بے پروائی ہے۔ متکلم کا لہجہ بالکل سپاٹ اور تاثر سے عاری ہے۔ یہ معمولی بات نہیں۔

۴۰۸/۲ ''دید اُڑانا'' بہ معنی ''نظارہ کرنا'' جناب برکاتی کی فرہنگ میں نہیں ہے۔ ''آصفیہ'' اور ''نور'' بھی اس سے خالی ہیں۔ ''اُردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں یہ میرؔ کے زیرِ بحث شعر اور قائمؔ کے مندرجہ ذیل شعر کی سند پر درج ہے :

قائمؔ جو کچھ کہ ہو گی سمجھ لیجو بعد مرگ   اب جیتے جی تو دید اڑا اس دیار کا

دونوں اشعار تقریباً متحد المضمون بھی ہیں۔ ممکن ہے دونوں شاعروں نے ''دید اُڑانا'' نظم کرنے کی خاطر شعر کہا ہو، یا ایک نے دوسرے کا جواب کہا ہو۔ میرؔ کے شعر میں حسبِ معمول رعایت لفظی کا خوب اہتمام ہے، مراعات النظیر اس

پر مستزاد۔ (کھول، آنکھ، دید، جہاں، غافل، خواب، جاگنا، سوتے سوتے) زبان پر قائم کی دسترس اتنی زبردست نہیں کہ میر کی طرح جب چاہیں اور جہاں چاہیں رعایت پیدا کر لیں۔ مضمون کے اعتبار سے دونوں میں مادہ پرستی(This worldliness) اور ایک طرح کی بشر دوستی ہے، کہ اس دنیا میں اپنے وجود اور اپنی زندگی کو فی نفسہٖ قابل قدر اور قیمتی قرار دیا ہے۔ قائم کے شعر میں دونوں مصرعوں میں انشائیہ بیان اور "سمجھ لیجو بعد مرگ" بہت خوب ہیں۔ لیکن میر کے یہاں رعایتوں کی کثرت، مراعات النظیر، مصرع اولیٰ میں تخاطب کی ڈرامائیت، مصرع ثانی کا قول محال، اور خود یہ مضمون بہت خوب ہے کہ اگر زیادہ سوؤ گے تو دنیا کا نظارہ تو کھوؤ گے ہی، لیکن ایک وقت وہ بھی آئے گا جب جاگنا مثل خواب (= معدوم) ہو جائے گا۔

واضح رہے کہ اگرچہ رعایت اور مراعات النظیر ایک ہی قبیل کی چیزیں ہیں، لیکن ان میں فرق بہر حال ہے۔ "مراعات النظیر" سے مراد ہے، شعر میں ایک طرح کے الفاظ، یا ایک قبیل کے الفاظ جمع کرنا۔ لہٰذا مرعات النظیر کے ذریعہ معنی کا کوئی مخصوص عمل نہیں واقع ہوتا۔ مثلاً شعر زیر بحث ہی میں اگر:

(۱) کھول کر آنکھ اُڑا دید جہاں کا غافل

کی جگہ مصرع یوں ہوتا:

(۲) کھول کر دیدہ اُڑا دید جہاں کا سیاح

تو مراعات پھر بھی باقی رہتی۔ اگرچہ اس کے اجزا بدل جاتے، (آنکھ کی جگہ دیدہ، غافل کی جگہ سیاح۔) کیوں کہ "کھول"، "دیدہ"، "جہاں"، "سیاح" ایک ہی قبیل کے الفاظ ہیں۔ لیکن مصرع نمبر ۲ میں "دیدہ" اور "دید" کے درمیان جو رعایت ہے وہ ان میں سے کوئی لفظ بدلنے (مثلاً "آنکھ" بجائے "دیدہ") پر زائل ہو جائے گی۔ "آنکھ" اور "دیدہ" میں بھی رعایت ہے، لیکن وہ اتنی پُر لطف نہیں جتنی "دیدہ" اور "دید" میں ہے۔ رعایت کی بنیادی شرط یہ ہے کہ الفاظ جس معنی میں برتے گئے ہیں، ان کے علاوہ اُن کے کوئی معنی اور ہوں، جو متن زیر بحث میں برمحل نہ ہوں، لیکن وہ الفاظ خود باہم دگر متعلق معلوم ہوں۔ اس طرح شعر کے معنی میں تناؤ اور نئی تہ پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً مصرع نمبر ۲ میں "دیدہ" کے معنی "آنکھ" یہاں برمحل ہیں، لیکن "دیدہ" کے ایک معنی ہیں "دیکھا ہوا"۔ یہ معنی یہاں برمحل نہیں، لیکن ان کا تعلق "دید" سے ظاہر ہے (کیوں کہ یہاں "دید" کے معنی ہیں "منظر"، اور "دیدہ" کے دوسرے معنی ("دیکھا"، "دیکھنا") لفظ "دیدہ" سے متعلق ہیں۔) میر کے اصل مصرعے میں "آنکھ" اور "دید" میں اسی قسم کی رعایت ہے۔ صرف اس فرق کے ساتھ کہ "دیدہ" اور "دید" میں رعایت زیادہ پیچیدہ ہے۔ لیکن میر نے محاورے کی خاطر اسے ترک کیا۔ ("آنکھ کھولنا" بہتر اور فصیح تر ہے، بہ نسبت "دیدہ کھولنا" کے۔)

میر کے شعر میں ایک آدھ نکتہ ابھی اور ہے۔ دوسرے مصرعے میں ایک معنی تو یہ ہیں کہ جب مر جاؤ گے تو ہر وقت سوتے ہی رہو گے، اور اُس وقت خواب بھی نہ دیکھ پاؤ گے۔ اب اس میں باریکی یہ ہے کہ اگر جاگنا خواب ہو جائے گا تو گویا تم جاگنے کا خواب دیکھو گے۔ یعنی تم جب موت کی نیند سوتے رہو گے تو خواب دیکھو گے کہ جاگ رہا ہوں، اور ظاہر

ہے کہ ایسے خواب میں دنیا ہی نظر آئے گی (چاہے وہ یہاں کی دنیا ہو یا وہاں کی دنیا ہو۔) دوسرے معنی یہ ہیں کہ تمھارا سوتے سوتے جاگ اُٹھنا خواب ہو جائے گا۔ یعنی اُس وقت تو یہ ہے کہ تم کبھی سوتے ہو، کبھی جاگ اُٹھتے ہو، لیکن جب مر جاؤ گے تو سوتے سوتے جاگ اُٹھنا ممکن نہ ہوگا۔ لہٰذا اُس وقت آنکھ کھول کر دنیا کا نظارہ کر لو۔ اس سلسلے میں ۲۲۳/۳ اور ۳۴۹/۱ بھی ملاحظہ ہو۔

ذرا دیکھیے کہ شعر زیرِ بحث میں ایک لفظ بھی مشکل یا پیچیدہ نہیں، لیکن معنی کی اس قدر کثرت ہے کہ عش عش کیجیے۔ شاعر ہو تو ایسا ہو۔

۴۰۸/۳ ہم میں سے اکثر کو شیکسپیئر کے مشہور ڈرامے Macbeth کا وہ منظر یاد ہوگا جہاں لیڈی میک بتھ نیند میں اُٹھ کر اپنے ہاتھوں کو ملتی ہے اور ان پر سے خون کے دھبے چھڑانے کی کوشش کرتی ہے۔ اپنی شدت تاثر اور خوف انگیزی کے باعث یہ منظر دنیا کے ڈرامائی ادب میں بلند مقام کا حامل ہے۔ شعر زیرِ بحث میں بعض باتیں ایسی ہیں کہ شیکسپیئر کا ڈراما یاد آنا لازمی ہے۔ میر کے شعر میں قاتل معصوم اور نوعمر ہے، اس لیے وہ خون کے دھبے چھڑانے میں ناکام ہونے پر ''رو رو دیتا ہے''۔ ''ان نے رو رو دیا'' کا فقرہ مجبوری اور بے چارگی کی پوری تصویر کھینچ دینے کے ساتھ ساتھ قاتل کی ناتجربہ کاری اور نوعمری کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۸۱/۲ ۔) معشوق اگر ناکردہ کار نہ ہوتا تو اُسے خون کے دھبے چھڑانے کی اتنی جلدی اور اس کے لیے اتنی پریشانی نہ ہوتی۔ پھر مصرع ثانی میں ''کل'' کا لفظ بھی ہے جو وقوعے سے روزمرہ زندگی کے نزدیک لاتا ہے۔ لیڈی میک بتھ اگرچہ معصوم نہیں ہے، لیکن اُس کے ذہن وضمیر پر اتنا بڑا بوجھ، اور اس کا احساس جرم اس قدر شدید اور اُس کی ذہنی کیفیت اس قدر زہرہ گداز ہے کہ ہم اُس کے گناہ کو بھول کر اس کی دردمندی، پچھتاوے اور باطنی ملامت میں حصہ دار ہو جاتے ہیں۔ جس طرح میرؔ کے شعر میں متکلم (یا اس منظر کا راوی) منظر سے الگ بھی ہے اور اس سے منسلک بھی، اسی طرح شیکسپیئر نے بھی کمال ڈرامائیت کے ساتھ منظر کو دوسروں کی نگاہوں سے ہمیں دکھایا ہے۔ میرؔ کے شعر کی طرح شیکسپیئر نے بھی وقوعے کو روزانہ زندگی سے قریب لانے کے لیے زمانی حوالہ استعمال کیا ہے، کہ لیڈی میک بتھ کئی رات سے نیند میں اُٹھ اُٹھ کر اپنے ہاتھوں سے خون کو چھڑانے کی کوشش کرتی رہی ہے۔ شیکسپیئر کے یہاں بھی لیڈی میک بتھ کا مسئلہ حل نہیں ہوتا، بل کہ وہ خود کہتی ہے کہ ملک عرب کی تمام خوش بوئیں بھی اس ننھے سے ہاتھ کو خون سے پاک نہیں کر سکتیں۔ اسی طرح میرؔ کے شعر میں بھی وقوعہ نامکمل رہتا ہے۔ اور ہمیں یہ نہیں معلوم ہوتا کہ معشوق کے ہاتھ سے خون کے دھبے بالآخر چھٹے کہ نہیں۔ پھر میرؔ کے شعر میں ''جم گیا خوں'' کا فقرہ بھی نہایت معنی خیز ہے۔ کیوں کہ اس میں اشارہ اس بات کا ہے کہ خون جان بوجھ کر، بالارادہ جم کر رہ گیا، تاکہ قاتل کے بارے میں کسی کو شک نہ ہو۔

اب ضروری معلوم ہوتا ہے کہ طوالت کے خوف کے باوجود شیکسپیئر کے ڈرامے کا وہ حصہ پیش کر دیا جائے جو میرؔ کے شعر کے حسب حال ہے۔

(''میک بتھ'' ایکٹ پنجم، منظر اوّل، سطر ۳۰ تا ۶۰)

Doctor: What is it she does now? Look how she rubs her hands.

Gentlewoman: It is an accustomed action with her to seem thus washing her hands: I have known her continue in this a quarter of an hour.

Lady Macbeth: Yet here's a spot.

Doctor: Hark! She speaks: I will set down what comes from her, to satisfy my remambrance the more strongly.

Lady Macbeth: Out, damned spot! Out, I say ! One: two why, then it is time to do't. Hell is murky! - Fie . my lord. Fie! a soldier, and afeard? What need we fear who knows it, when none can call our power to account? - yet who would have thought the old man to have had so much blood in him.

Doctor: Do, your mark that?

Lady Macbeth: The Thane of Fife had a wife: where is she now? - What, will these hands ne'er be clean? - No more o ' that , my lord, no more o' that : you mar all with this starting.

Doctor: Go to, go to; you have known What you should not .

Gentlewoman She has spoke what she should not, I am sure of that : heaven knows what she has known.

lady Macbeth: Here's the smell of blood still: all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand, Oh, oh, oh!

Doctor: What a sight is there! the heart is sorely charged.

ترجمہ: ڈاکٹر: اب بھلا وہ کیا کر رہی ہیں؟ دیکھیے وہ کس طرح اپنے ہاتھ مل رہی ہیں۔

خواص: یہی تو ان کی عادت ہے۔ ہاتھ یوں ملتی ہیں گویا ہاتھوں کو دھو رہی ہوں۔ میں نے دیکھا ہے کہ کبھی کبھی تو وہ پندرہ پندرہ منٹ تک یہی کرتی رہتی ہیں۔

لیڈی میک بتھ: ایک دھبہ اور بھی ہے۔ ابھی اور بھی ہے۔

ڈاکٹر: ہاں، دھیان سے سنیے۔ وہ کچھ بول رہی ہیں۔ جو کچھ وہ کہیں گی میں یہیں اُسے لکھ لوں گا، تا کہ مجھے ٹھیک سے یاد رہے کہ اُنھوں نے کیا کہا تھا۔

لیڈی میک بتھ: نکل، اُٹھ یہاں سے۔ کم بخت منحوس دھبہ، میں کہتی ہوں نکل۔ ایک......دو......تو بس یہی وقت ہے کر

گذرنے کا۔ دوزخ تو بالکل دھندلی ہے، دھواں دھواں ہے۔ توبہ توبہ صاحب، سپاہی ہو کر ڈرتے ہو۔ اب ڈر کس کا جب کوئی ایسا ہے ہی نہیں جو ہماری طاقت کا حساب لے...... مگر کسے خبر تھی کہ اُن بڈھے میاں کے بدن میں اتنا خون ہوگا۔

ڈاکٹر: سنا آپ نے؟

لیڈی میک بتھ: فائف کے امیر کی ایک بیگم تھی.... اب کہاں ہے وہ؟ ارے کیا یہ ہاتھ اب کبھی پاک نہ ہوں گے؟ بس بس، صاحب، بس۔ آپ اس طرح چونکیں اور لرزیں گے تو سب چوپٹ ہو جائے گا۔

ڈاکٹر: چھی چھی، آپ نے وہ بات جان لی جو آپ کے جاننے کی نہ تھی۔

خواص: ملکۂ عالم نے بھی تو وہ کہہ ڈالا جو کہنے کا نہ تھا۔ یہ تو مجھے ٹھیک سے معلوم ہے۔ لیکن خدا ہی جانے ملکہ نے اور کیا کیا جانا اور دیکھا ہے۔

لیڈی میک بتھ: بوئے خون ویسی ہی ہے ابھی تک ویسی ہی ہے

ہائے یہ ننھا منا ہاتھ اب عربستان کی تمام خوش بوؤں سے بھی خوش بو نہ ہو سکے گا۔ ہائے۔

ڈاکٹر: اُف کیسی آہ تھی! دل بے طرح بھرا ہوا ہے۔

ظاہر ہے کہ کہاں کئی سطروں پر مشتمل اور مکالے کی قوت سے مزید زور حاصل کرتا ہوا ڈرامے کا ٹکڑا، اور کہاں دو مصرعوں پر مشتمل شعر، خاص کر جب ڈراما انگریزی جیسی لچک دار زبان کی نثر میں ہو، اور شعر اُردو کے تنگ عروض کی پابندی اور تکرار قافیہ کی بندش میں جکڑا ہوا ہو۔ لیکن دونوں کا تاثر ایک سا ہے، اور دونوں کی بدیعیاتی کارگذاریوں میں کئی مماثلتیں بھی ہیں، جیسا کہ میں اُوپر عرض کر چکا ہوں۔ یہ ضرور ہے کہ انگریزی ڈرامے کی بنیاد جرم و گناہ و ضمیر کے احساس اور ملامت پر ہے، اور اُردو شعر کی اساس ایک رسومیاتی مفروضے پر، لیکن یہی رسومیاتی مفروضہ شعر کو ڈرامائی تناؤ بھی عطا کرتا ہے۔ حضرت مجدد صاحب فرماتے ہیں کہ معشوق کی جفا زیادہ محبوب ہے، کیوں کہ وہ معشوق کی مراد ہے، جب کہ معشوق کا کرم اتنا لذت انگیز نہیں، کیوں کہ اس میں عاشق کی مراد بھی شامل ہے۔ عشق و عاشقی کے اس تصور کے پس منظر میں میر کے معشوق کا ہاتھ دھوتے دھوتے رو دینا غیر معمولی قوت اور تناؤ کا حامل ہو جاتا ہے۔ کہ معشوق کی مراد تو یہی تھی کہ وہ قتل کرے، لیکن اس قتل کے عواقب خود اُس پر کیا ردعمل پیدا کریں گے، اس سے وہ بے خبر تھا۔

میر کے شعر میں مضمون کی قوت اور گہرائی اور اُس کی ڈرامائی شدت کا اندازہ کرنا ہو تو ۱/۱۶ اسے اس شعر کا موازنہ کریں۔ ان اشعار پر تبصرہ کرتے ہوئے سردار جعفری کہتے ہیں: ''شیکسپیر کے مشہور ڈرامے میک بتھ میں جب اپنے مجرم ضمیر کی ستائی ہوئی لیڈی میک بتھ خواب میں چلتی ہے تو وہ اپنے ہاتھوں کو اس انداز سے ملتی رہتی ہے جیسے اُنھیں دھونے کی کوشش کر رہی ہو لیکن خون بے گناہ کے دھبے کسی طرح نہیں چھوٹتے اور وہ بڑبڑاتی ہے کہ عرب کا عطر بھی اس کے ہاتھوں سے خون کی بو کو نہیں دُور کر سکتا۔ میر کا وہ محبوب بھی جو سفاک بادشاہوں اور خوں ریز فاتحوں کا کنایہ ہے اپنے ہاتھ ملتا رہتا ہے۔'' اس کے بعد شعر زیر بحث نقل کر کے جعفری صاحب لکھتے ہیں کہ ''یہ جنون کی کیفیت ہے، جسے عام اصطلاح میں خون چڑھنا کہتے ہیں۔'' اس بات سے قطع نظر کہ میر کے معشوق کو اگر ''سفاک بادشاہوں اور خوں ریز فاتحوں کا کنایہ''

قرار دیں تو معنی نہ صرف بے حد محدود ہو جاتے ہیں۔ بل کہ پھر ہاتھ ملنے اور خون کے دھبے چھڑانے کی سعی کا جواز باقی نہیں رہتا۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ اگر شعر زیرِ بحث کے لہجے سے معشوق کا کوئی سفاک بادشاہ یا خوں ریز فاتح ہونا متبادر ہوتا ہے تو پھر ہمیں زبان کے اشاروں کو از سرِ نو سیکھنا پڑے گا۔ ایک مزید بات یہ ہے کہ ''خون چڑھنا'' کا محاورہ کسی لغت میں نہیں ملا، اور نہ اس سے وہ معنی ظاہر ہوتے ہیں جو جعفری صاحب نے بیان کیے ہیں۔ ''سر پر خون چڑھنا'' ''سر پر خون سوار ہونا''، ''خون سر پر چڑھ کر بولتا ہے'' وغیرہ محاورے تو ہیں، لیکن ان کے بھی معنی وہ نہیں جو جعفری صاحب نے ''خون چڑھنا'' کے بیان کیے ہیں۔

بنیادی بات تو یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری کی تعبیر و تشریح میں مضمون آفرینی کے اُصول کو نظر انداز کر دیں تو اس کے ساتھ انصاف نہیں ہو سکتا۔ مثلاً میرؔ کا زیرِ بحث شعر مضامین کے ایک جال (matrix) کا حصہ ہے، اور اس کے معنی متعین کرنے میں اس جال (matrix) کا لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ خود میرؔ نے یہ مضمون آرزوؔ سے مستعار لیا ہے :

داغ چھوٹا نہیں یہ کس کا لہو ہے قاتل　　　ہاتھ بھی دکھ گئے دامن ترا دھوتے دھوتے

میرؔ کا شعر خان آرزوؔ سے بہت بلند ہے، کیوں کہ میرؔ کے یہاں معنی اور لہجے کی کئی جہتیں ہیں۔ لیکن خان آرزوؔ کے شعر سے واقفیت نہ ہو تو میرؔ کے اس شعر سے بھی پوری طرح واقفیت نہیں ہو سکتی۔ مضمون چوں کہ استعارے پر مبنی ہوتا ہے، اور استعارے کا عام اُصول یہ ہے کہ وہ اُس حقیقت سے بڑا ہوتا ہے جس کو بیان کرنے کے لیے اُسے لاتے ہیں، (یعنی مستعار لہٗ کے مقابلے میں مستعار منہ قوی تر ہوتا ہے) لہٰذا اس میں کثرتِ معنی کے امکانات پیدا ہو سکتے ہیں۔ بریں وجوہ کلاسیکی غزل کے نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ مضمون کو اس کے matrix میں رکھ کر دیکھنے پر قادر ہو۔ مثلاً زیرِ بحث شعر کے لیے خان آرزوؔ کا شعر کلیدی اہمیت تو رکھتا ہی ہے، لیکن جو اشعار اور مضامین ۴۰۰/۱ پر گذر چکے ہیں، ان کو بھی ذہن میں رکھنا سود مند ہوگا۔ غالبؔ کو یاد رکھیے کہ اُن کا مضمون بھی خان آرزوؔ اور میرؔ ہی سے شروع ہوتا ہے :

کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ　　　ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا

آخری بات یہ کہ متکلم یا مقتول کو اس بات پر کوئی رنج نہیں ہے کہ کسی کا (میرؔ = عاشق یا = کوئی اجنبی، ملاحظہ ہو شبلی کی نظم ''عدل جہاں گیری'') خون ہو گیا۔ رنج اس بات کا ہے کہ خون کے دھبے چھڑانے میں معشوق کو اتنی مصیبت ہوئی۔ عشق میں فنائے ذات ہو تو ایسی ہو۔

جناب عبدالرشید نے اس بات سے اتفاق کرتے ہوئے کہ شعر زیرِ بحث میں خون جمنے کی بات ہے، خون سوار ہونے کی نہیں۔ دو شعر نقل کیے ہیں، جن میں ''خون چڑھنا'' باندھا گیا ہے۔ لیکن ان اشعار کا میرؔ کے زیرِ بحث شعر سے کچھ ربط نہیں۔ دوسری بات یہ کہ ان اشعار میں ''خوں چڑھنا'' محاورہ نہیں ہے بل کہ ''چڑھنا'' بہ معنی ''اثر کرنا'' ہے، جس طرح ''دوکان چلنا'' محاورہ نہیں ہے بل کہ ''چلنا'' بہ معنی ''سرسبز ہونا''، ''مقبول ہونا'' وغیرہ ہے۔ بہر حال، عبدالرشید کے نقل کردہ شعر حسبِ ذیل ہیں :

ڈورے نہیں ہیں سرخ تری چشمِ مست میں　　　شاید چڑھا ہے خون کسی بے گناہ کا　　　(سراجؔ)

تجھ پر خون بے گناہوں کا چڑھ رہا ہے شراب کی سی طرح (آبرو)

دونوں شعروں میں قتل کے بعد کی صورتِ حال کا بیان ہے لیکن سردار جعفری صاحب ''خون پڑھنا'' سے خون کرنے کا ارادہ کرنا، خون کرنے پر یوں تیار ہو جانا گویا جنون کا جوش ہو'' مراد لیتے ہیں اور یہ معنی ''خون چڑھنا'' میں بالکل نہیں ہیں۔

(۵۶۸) (۴۰۹)

وا اس سے سر حرف تو ہو گو کہ یہ سر جاے ہم حلق بریدہ ہی سے تقریر کریں گے

۴۰۹/۱ امام حسینؓ کی شہادت کے بارے میں روایت ہے کہ جب آپ کا سر مبارک نیزے پر علم کیا گیا تو آپ کی زبان معجز بیان پر ''سورہ کہف'' کی آیت جاری ہوئی:

أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحٰبَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيٰتِنَا عَجَبًا

(کیا آپ یہ خیال کرتے ہیں کہ غار والے اور پہاڑ والے ہماری عجائبات میں سے کچھ تعجب کی چیز تھے؟)

(ترجمہ: حضرت مولانا اشرف علی تھانویؒ)

بعض روایات میں یہ بھی ہے کہ جب آپ کا فرق مبارک یزید کے دربار میں لایا گیا تو اُس وقت بھی آپ کی لسانِ حق بیان پر قرآن کی آیات جاری تھیں۔ شعر زیر بحث کے سیاق و سباق میں ان روایات کا یاد آنا لازمی ہے۔ چناں چہ گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے کہ اس شعر کی ''امیجری پر تاریخ کی پرچھائیں ہے۔'' اُنھوں نے امیجری پر لکھا ہے کہ اس شعر کا تعلق ''شہادت (حسینؓ) کے بعد کی روایت'' سے ہے، اور یہ کہ ''روایت لوک ورثے کا حصہ ہوتی ہے۔'' اس بات سے قطع نظر کہ ''تاریخ کی پرچھائیں'' اور ''لوک ورثے'' پر مبنی روایت، دونوں کی یک جائی تھوڑے سے تضاد کی حامل ہے، بنیادی بات بالکل صحیح ہے کہ شعر زیرِ بحث میں ان روایات کی گونج ہے جن کا میں نے اُوپر ذکر کیا، لیکن نارنگ بھی سردار جعفری کی طرح (۴۰۸/۳) مضمون آفرینی کے اُصول کو نظر انداز کر کے شعر کے معنی کو محدود کر رہے ہیں۔ بے شک شعر میں وہ معنی ہیں جو کربلائی روایت کے حوالے سے برآمد ہوتے ہیں۔ لیکن اس میں مزید معنی بھی ہیں۔ اور یہ مزید معنی اگر نہ ہوں تو شعر اُس بلند رتبے سے گر جاے جس پر ہم اسے فائز دیکھتے ہیں۔

سب سے پہلے تو لفظی محاسن پر غور کریں، کہ ان سے بھی معنوی محاسن ہی پیدا ہوتے ہیں۔ ''سر حرف وا ہونا'' کے معنی ہیں ''گفت گو کا سلسلہ شروع ہونا۔'' لیکن ''سر وا ہونا'' کے معنی ہیں ''سر کا شق ہو جانا''، کیوں کہ ''کھل جانا'' بہ معنی ''شق ہو جانا'' بھی ہے (جیسے دیوار کھلنا، سر کھلنا۔) لہٰذا ''سر جانا'' اور ''سر حرف وا ہونا'' میں پُر لطف مناسبت ہے۔ پھر، یہ قولِ محال بھی خوب ہے کہ سر اُڑ جاے تو ہم گفت گو کریں گے۔ یہ کنایہ بھی خوب ہے کہ گفت گو کرنا زیادہ اہم ہے، جان جانا اتنا اہم نہیں۔ (بل کہ چپ رہنا ہی موت ہے، ملاحظہ ہو ۳۵۶/۲۔) یہاں مزید باریکی یہ ہے کہ حرف کی صفات کے لیے ''بے صوت'' بھی مستعمل ہے اور ''شور انگیز'' بھی۔ لہٰذا حلق بریدہ سے جو صوت نکلے گی وہ بے صوت بھی ہو گی اور شور انگیز بھی۔ (''حرف بے صوت'' اور ''حرف شور انگیز'' دونوں ''بہار عجم'' اور ''آنند راج'' میں موجود ہیں۔) اور آگے چلیے۔

جب حلق پر تلوار یا خنجر چلے گا تو حلق میں درد کی سوزش ہو گی۔ لیکن ''حرف گلوسوز'' کے معنی ہیں۔ ''حرف تند'' (''آنند راج'')۔ چناں چہ اشرف ماژندرانی کا شعر ہے:

خنجرت حرف گلو سوز ز جوہر دارد   ہست در سرزنش زخم زبانش گویا

(تیرے خنجر کا حرف بہ وجہ جوہر، گلوسوز ہے۔ گویا اس کی زبان (میرے) زخم کی سرزنش میں مصروف ہے۔)

اشرف کے شعر میں بہت سی باریکیاں ہیں، جن کے بیان کا یہ موقع نہیں، لیکن اس کے مضمون سے یہ بات نکلتی ہے کہ وہ خنجر جو مقتول کے گلے پر چلا ہے، اُس کا زخم گلوسوز ہے، لیکن ''گلوسوز'' بہ معنی ''تند'' کی وجہ سے یہ نکتہ پیدا ہوا کہ یہ مقتول ہے جس کا حرف گلوسوز ہے، یعنی وہ اپنے قاتل پر طنز و طعن کر رہا ہے۔

اب حلق بریدہ کے پیکر اور حلق بریدہ کی گفت گو کے مضمون پر غور کرتے ہیں۔ اس پیکر کے ساتھ اس مضمون کو شاید رومی نے سب سے پہلے برتا ہے۔ مثنوی (دفتر سوم) میں مولانا فرماتے ہیں:

حلق بریدہ جہد از جاے خویش   خون خود جوید زخوں پالاے خویش

(حلق بریدہ اپنی جگہ سے اچھل کر اپنا خون بہانے والے سے خون بہا طلب کرتا ہے۔)

پیکر کی شدت اور حرکت، اور مضمون کی ندرت قابلِ صد ستائش ہے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ میر نے اس سے استفادہ کیا ہے۔ پھر حلق بریدہ کے پیکر کو سودا اور مصحفی نے درد کی طرح میں لکھی ہوئی ایک غزل میں اپنے اپنے رنگ سے باندھا ہے:

غافل ہے کیوں تر امری فرصت سے گوش دل   اے بے خبر مَیں نالۂ حلق بریدہ ہوں   (سودا)

سودا نے میر کے مضمون کو تھوڑا بہت نبھایا ہے۔ لیکن ان کا مصرع اولیٰ بہت الجھا ہوا ہے اور ان کے شعر میں کثرت الفاظ بھی ہے۔ لیکن مصحفی تو اتنا بھی مضمون نہ بنا سکے:

نے زخم خوں چکاں ہوں نہ حلق بریدہ ہوں   عاشق ہوں میں کسی کا اور آفت رسیدہ ہوں

یہ بات صاف ظاہر ہے کہ مضمون کے امکانات کو بروے کار لانے کے لیے جس استعاراتی قوت کی ضرورت تھی، وہ سودا اور مصحفی کے شعروں میں استعمال نہ ہو سکی۔ غالب نے اس زمین میں تین غزلیں کہیں، دو نوعمری میں اور ایک پکی عمر میں۔ لیکن اُنھوں نے تینوں غزلوں میں ''حلق بریدہ'' سے احتراز کیا۔ بہ ظاہر اُنھیں اس بات کا احساس تھا کہ رومی اور میر کے سامنے یہ مضمون سرسبز نہ ہو سکے گا۔ غالب نے اپنی دوسری غزل میں ''زبان بریدہ'' کا پیکر اور مضمون خوب استعمال کیا، اور یہاں ان کا خاص تجریدی رنگ بھی نمایاں ہے:

پیدا نہیں ہے اصل تگ و تاز جستجو   مانند موج آب زبان بریدہ ہوں

میر نے حلق بریدہ، زبان بریدہ سے گفت گو کا مضمون ایک بار اور بھی باندھا ہے:

کیا کیا سخن زباں پہ مرے آے ہو کے قتل   مانند خامہ گو کہ مرا سر قلم کیا   (دیوان سوم)

یہاں تشبیہ کے تصنع، اور مصرع ثانی میں فاعل کے حذف کے باعث شعر بہت پھسپھسا ہو گیا۔ لیکن غالب نے

یہ مضمون اُٹھایا اور اسے آسمان پر پہنچا دیا:

لکھتے رہے جنوں کی حکایات خوں چکاں ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوے

(۴۱۰) (۵۷۴)

گوشے میں گلستاں کے میرا بھی آشیاں ہے بھڑکے ہے آتش گل اے ابر تر ترحم

۴۱۰/۱ اس شعر میں سب سے پہلی دل چسپ بات تو یہ ہے کہ اگرچہ اس کے مضمون کے تمام اجزا مستدادل اور عام ہیں، لیکن میر نے اُنھیں یک جا کر کے پلٹ دیا ہے۔ یعنی یہ بات تو مرغوب و محبوب اور زندگی کا مقصود ہے کہ آتش گل ہمیں جلا کر خاک کر دے۔ (= ہم معشوق کے ہاتھوں اپنی جان کھوئیں۔) لیکن یہاں آتش گل کی بھڑک اور تمازت دیکھ کر ابر تر کو پکارا جا رہا ہے، کہ تو آ کر آگ کو بجھا دے، کیوں کہ اس گلشن کے ایک کونے میں میرا بھی چھوٹا سا آشیاں ہے، اور وہ بھی آگ کی لپٹوں میں آیا چاہتا ہے۔ بہ ظاہر تو یہ مضمون مرتبۂ عاشقی سے گرا ہوا ہے، لیکن دراصل اس میں کئی تہیں ہیں۔

پہلی بات تو یہ کہ ابر تر جتنا زیادہ برسے گا، آتش گل اُتنی ہی زیادہ بھڑکے گی، کیوں کہ ہمارے یہاں تو برسات ہی میں ہر طرف گل و سبزہ کا جوش ہوتا ہے۔ بارش جتنی زیادہ ہوتی ہے اُتنا ہی جوش نمو بڑھتا ہے اور پھول پتیاں ہر طرف نظر آتی ہیں۔ لہٰذا ابر تر کو برسنے کی دعوت دینا دراصل آتش گل کے اور دہکائے جانے کا تقاضا کرتا ہے۔ ایسی صورت میں متکلم کے آشیاں کا بچ رہنا معلوم۔ موجودہ معنی کی رو سے یہ شعر دریدا کے اس اُصول کو قائم کرتا ہوا نظر آتا ہے کہ متن بہ ظاہر کچھ کہتا ہے لیکن دراصل کچھ اور کہتا ہے۔ اور اس سے پال دمان یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ متن کی نوعیت ہی ایسی ہوتی ہے کہ وہ منشائے مصنف سے یا اپنے ظاہری معنی سے بالآخر بے نیاز ہو جاتا ہے۔

تھوڑا اور غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ معاملہ اتنا سادہ نہیں ہے جتنا ہم نے گذشتہ تشریح میں دیکھا۔ فرض کیجیے ہر طرف بارش کا جوش ہے اور گلشن میں جگہ جگہ سبزہ و گل اُگ رہے ہیں، یعنی آتش گل خوب بھڑکی ہوئی ہے۔ لیکن متکلم کا آشیاں تو "گوشے میں گلستاں کے" ہے، لہٰذا وہاں تک ابھی تک آتش گل نہیں پہنچی ہے۔ لہٰذا متکلم کی استدعا ہے کہ اے ابر تر، ہم بھی ایک کونے میں پڑے ہیں۔ ہم پر رحم کر اور ادھر آ کر برس، تا کہ آتش گل ہمارے آشیاں تک پہنچ جائے اور اُسے اور ہمیں اپنے شعلوں کی آغوش میں لے لے۔

"ترحم" کے معنی ہیں "مہربانی کرنا"، "بخشنا" (بخشودن۔) ملاحظہ فرمائیں "منتخب اللغات"۔ موخر الذکر معنی کے پھر دو معنی ہیں: (۱) گناہ معاف کرنا اور (۲) عطا کرنا۔ ("موارد المصادر")۔ ہم دیکھتے ہیں کہ دونوں ہمارے مفید مطلب ہیں۔ یعنی اے ابر مجھے بخش دے (آگ سے محفوظ رکھ۔) یا اے ابر مجھے بھی اپنی فیاضی سے بہرہ یاب کر۔ آتش گل کو اس قدر بھڑکا کہ وہ مجھ تک پہنچ جائے۔) یا اے ابر مجھ پر بھی مہربانی کر (اور مجھے جلنے سے بچا لے۔)

اب اس بات پر غور کرتے ہیں کہ اگر متکلم کو آشیاں بچانے کی فکر ہے تو ایسا کیوں ہے؟ ممکن ہے یہ محض ہوس، اور زندگی سے بزدلانہ لگاؤ کی بنا پر ہو۔ (ملاحظہ ہو ۳۶۴/۴) ممکن ہے متکلم کے ذہن میں منصوبہ ہو کہ آتش گل کے ذریعہ

باغبان اور صیاد جب جل چکیں گے تو میں باغ میں آزادی سے رہوں گا، اور اس منصوبے کو پورا کرنے کے لیے وہ یہ چالا کی کر رہا ہو کہ ابر تر سے رحم کی بھیک مانگ رہا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے حسن اور دل کشی کی اس قدر کثرت دیکھ کر متکلم کے ہاتھ پاؤں پھول گئے ہوں، اور وہ اس قدر حسن کو برداشت اور انگیز کرنے کی قوت چاہتا ہو، یعنی وہ آتش گل میں جل مرنے کے پہلے اس سے پوری طرح لطف اندوز ہونا چاہتا ہو۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ معشوق کو ''آتش رنگ'' اور ''آتش رخ'' وغیرہ بھی کہتے ہیں۔ لہٰذا آتش گل کے بھڑکنے سے یہ مراد بھی ہو سکتی ہے کہ معشوق کسی بنا پر برافروختہ ہے (مستی سے برافروختگی کے مضمون پر ملاحظہ ہو ۱۷۸/۲۔) اور اس کی برافروختگی سے عاشق کو خوف آرہا ہے۔ بہ ہر حال جس طرح بھی دیکھیں شعر کا مضمون بہت تازہ اور دل چسپ ہے۔ شاکر ناجی نے عام مضمون کو لے کر کہ جو آتش گل میں جل کر جان نہ دے اس پر لوگ انگشت نما ہوں گے، عمدہ شعر کہا ہے:

بلبل کے حق میں گل نہ اگر خندنی کرے اک آتش بہار سے بچ گئی ہے دیکھیے

حق یہ ہے کہ ناجی کے شعر میں ڈرامائیت نے اسے میر کے شعر سے بہتر بنا دیا ہے۔ لیکن میر کے مضمون کی تازگی بھی اپنی جگہ پر ہے۔ ان کے مصرع ثانی میں روزمرہ کی برجستگی اور انداز کا گھریلو پن پر لطف ہے، گویا انکسار سے کہہ رہے ہوں کہ بھائی کسی گوشۂ باغ میں ایک چھوٹی سی کٹیا ہماری بھی ہے۔

(۴۱۱) (۵۸۴)

پھر اس سے طرح کچھ جو دعوے کی سی ڈالی ہے کیا تازہ کوئی گل نے اب شاخ نکالی ہے

دیہی کو نہ کچھ پوچھو اک بھرت کا ہے گڑوا ترکیب سے کیا کیسے سانچے میں کی ڈھالی ہے

بھرت = ایک قسم کی دھات
گڑوا = پانی نکالنے کا چھوٹا برتن

۱۱۱۵ ہم قد خمیدہ سے آغوش ہوئے سارے پر فائدہ تجھ سے تو آغوش وہ خالی ہے

ہے گی تو دو سالہ پر ہے دختر رز آفت کیا پیر مغاں نے بھی اک چھوکری پالی ہے

خوں ریزی میں ہم سوں کی جو خاک برابر ہیں کب سر تو فرو لایا ہمت تری عالی ہے

۴۱۱/۱ اس شعر میں مضمون کچھ نہیں، لیکن رعایت کا کرشمہ اس میں خوب جلوہ گر ہے۔ ''دعوا'' بہ معنی جھگڑا ہے، اور ''طرح ڈالنا'' بہ معنی ''آغاز کرنا''۔ ''شاخ نکالنا'' کے معنی ہیں ''عیب نکالنا''، ''کوئی نئی بات نکالنا'' (عام طور پر برے معنی میں آتا ہے) ''کوئی معاملہ یا جھگڑا پیدا کرنا'' وغیرہ۔ لہٰذا معنی یہ ہوئے کہ معشوق نے گلاب کے پھول سے جھگڑے کی جو نئی طرح ڈالی ہے، تو کیا اس وجہ سے کہ پھول نے اپنی تعریف میں کوئی نئی بات نکالی ہے، یا اس نے معشوق کی مخالفت کرتے ہوئے اس میں کوئی نیا عیب نکالا ہے؟ دوسرے معنی یہ ہوئے کہ پھول جو معشوق سے دوبارہ برسر جنگ ہونا چاہتا ہے تو کیا اب کی بار گل نے کوئی نئی چیز حاصل کر لی ہے، جس کے بل بوتے پر وہ معشوق سے آمادہ جنگ ہے؟ مضمون یہ ہوا کہ معشوق اور گل میں (بہ وجہ حسن و نزاکت) باہم مقابلہ اور رقابت ہے۔

ظاہر ہے کہ مضمون کچھ نہیں، اور معنی کی دو تہوں کے باوجود شعر میں کوئی خاص زور نہیں دکھائی دیتا۔ لیکن اب رعایتوں پر غور کریں۔ ''ڈالی'' اور ''شاخ'' میں ضلع کا تعلق ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱۸۸/۱) ''طرح ڈالنا'' بہ معنی ''بنیاد ڈالنا'' اور ''تازہ شاخ نکالنا'' میں بھی ضلع کا ربط ہے۔ ''طرح'' اور ''تازہ'' میں بھی ضلع ہے، کیوں کہ ''طرح کش'' بہ معنی ''شبیہ ساز'' ہے، اور شبیہ میں تازگی نہ ہو تو اُس کی کوئی قدر نہیں۔ ''تازہ'' اور ''گل'' میں رعایت اور مناسبت ظاہر ہے۔ ''گل'' اور ''شاخ'' کی رعایت سامنے کی ہے۔ ''دعوا'' (بہ معنی ''جھگڑا'') اور ''شاخ'' (شاخ نکالنا = عیب نکالنا وغیرہ) میں ضلع کا ربط ہے۔ ''گل'' اور ''نکالی'' میں بھی ضلع ہے، کیوں کہ پھول شاخ پر نکلتا ہے۔ غرض کہ پورا شعر رعایتوں سے رنگین ہے۔

۴۱۱/۲ بدن کو سانچے میں ڈھلا ہوا کہنا عام مضمون ہے۔ خود میرؔ نے اسے کئی جگہ اور برتا ہے:

ڈول بیاں کیا کوئی کرے اس وعدہ خلاف کی دیہی کا ڈھال کے سانچے میں صانع نے وہ ترکیب بنائی ہے (دیوانِ چہارم)

اتنی سڈول دیہی دیکھی نہ ہم سنی ہے ترکیب اس کی گویا سانچے میں گئی ہے ڈھالی (دیوانِ ششم)

پھر اسے مختلف شعرا نے (غالباً میر کی دیکھا دیکھی) میر کے سے انداز میں باندھنے کی کوشش کی:

ترکیب کو دیکھ اس کے خوش اُسلوب بدن کی جیسے کہ وہ سانچے سے ابھی ڈھال دیا ہے (مصحفی)

مصحفی کے شعر میں میرؔ کے تینوں شعروں کا اثر صاف ظاہر ہے، لیکن وہ بات بنالے گئے ہیں، بعد کے لوگوں کو اتنی بھی کامیابی نہ ملی:

دست قدرت نے بنایا ہے تجھے اے محبوب ایسا ڈھالا ہوا سانچے میں بدن ہے کس کا (آتش)

ڈھالے ہوئے ہیں سانچے میں یہ بھی بدن کی طرح ہرگز سنار نے ترے زیور گھڑے نہیں (علی اوسط رشک)

رشکؔ کے شعر میں زیوروں کے مضمون نے لطف پیدا کر دیا ہے۔ آتشؔ کے یہاں محض پھیکی لفاظی ہے۔ اب اس بات پر غور کریں کہ جس مضمون کو بہت سے شعرا نے باندھا ہے اور جسے خود میرؔ نے کم سے کم دو بار اور نظم کیا، اسے زیرِ بحث شعر میں میرؔ نے کس بلندی پر پہنچا دیا ہے۔

سب سے پہلے تو لفظ ''دیہی'' کو دیکھیے۔ کہ وہ تازہ بھی ہے اور اس میں ایک گھریلو جنسی لذت بھی ہے۔ یہ لفظ بیگمات اور خواتین کے بدن کے لیے نہیں، اور نہ نوخیز لڑکیوں کے بدن کے لیے مناسب ہے۔ اس کا صحیح مصرف تو عام زندگی میں نظر آنے والی کاج کرتی ہوئی محنت کش عورتوں کے جسم کو بیان کرنے میں ہے۔ جہاں تھوڑا بہت پردہ ہے اور تھوڑی بہت بے پردگی مل کر رولاں بارت کے قول کی یاد دلاتی ہے کہ بدن کے جو حصے چھپے رہتے ہیں ان کا لطف اسی بات میں ہے کہ بدن تھوڑا بہت عریاں بھی ہو ''سڈول'' کا لفظ دیوانِ ششم والے شعر میں خوب ہے، لیکن یہاں ''بھرت کا گڑوا'' کہہ کر ایسی عجیب و نادر تشبیہ فراہم کی ہے کہ شیکسپیئر جیسے وسیع الخیال اور گھریلو باتوں کے ماہر شاعر کا بھی ذہن وہاں تک جانا شاید محال تھا۔ ''بھرت'' (اس کا تلفظ رائے متحرک سے بھی ہے اور رائے ساکن سے بھی) کو جست، سیسہ اور تانبا ملا کر بناتے ہیں۔ لہٰذا اس کا رنگ سبزی مائل سرخ ہوتا ہے۔ ناجی نے غالباً اسی کو ذہن میں رکھ کر کہا ہے، اور خوب کہا ہے:

وہ سانولا وہ سبزا وہ گندمی وہ گورا مجھ نقد دل کو جیتا اب کر کر کسی نے

گڑوا (کاف مفتوح بہ قول "نوراللغات"۔ فرہنگ اصطلاحات پیشہ وراں میں گاف مضموم لکھا ہے۔ ہماری طرف "گڑوی"، "گڑوا" دونوں گاف مفتوح سے بولتے ہیں۔) پانی نکالنے یا رکھنے کا چھوٹا برتن ہوتا ہے جو چھوٹے سے گھڑے کی شکل کا ہوتا ہے، لیکن اس کی گردن ذرا لمبی ہوتی ہے۔ مولوی ظفرالرحمٰن ("فرہنگِ اصطلاحات پیشہ وراں" جلد سوم) نے کہا ہے کہ دلی کی ڈونگیا، ڈبولیا، اور گڑوا ایک ہی شے ہیں۔ یعنی یہ ایک چھوٹا سا برتن ہوا جس کی شکل سڈول، دائروی اور کوٹھی دار ہوتی ہے۔ (فرہنگ میں جو تصویر دی ہے اُس کے اعتبار سے اس میں ہینڈل بھی ہوتا ہے، لیکن ہماری طرف گڑوی رگڑوا بے ہتھے کے بھی ہوتے ہیں۔) ہر صورت میں اس کی شکل زنانہ جسم کی آفاقی علامت ♀ کی یاد دلاتی ہے۔ یعنی ایک تھوڑی گول مٹول سی چھوٹے قد اور گٹھے ہوئے بدن کی لڑکی، جس کا رنگ سبز سنہرا ہے، اُس کو میر نے بھرت کا گڑوا کہا ہے۔ ایسی تشبیہ وہی شخص لا سکتا تھا جس کا مشاہدہ بے پناہ، تخیل بے لگام، اور جس کے ذہن و فکر کی جڑیں روزمرہ زندگی میں پیوست ہوں۔ مصحفی کو جسم کے بیان میں لامسہ، باصرہ ہر طرح کے پیکر پر قدرت تھی، لیکن اس قدر گھریلو پیکر اور وہ بھی اس قدر غیر معمولی، ان کی دسترس سے کوسوں آگے ہے۔ چناں چہ ان کے شعر میں "ترکیب" اور "خوش اُسلوب" جیسے عمدہ لفظ تو ہیں، لیکن ان کی بداعت متوقع ہے۔ "گڑوا" کی طرح کا غیر متوقع بداعت والا لفظ ان کے ذخیرۂ الفاظ میں نہیں۔

"بھرت" چھوٹی قیمت کے سکوں کے اُس مجموعے کو بھی کہتے ہیں جس کی مجموعی قیمت پورا روپیہ ہو، یعنی "بھرت" کے اس مفہوم میں بھی سڈول پن اور متناسب ہونے کا مفہوم شامل ہے، کہ سب سکے اس تناسب میں ہوں کہ مل کر ایک مکمل روپیہ بن جائیں۔ علیٰ ہٰذا القیاس خوب صورت جسم بھی ایسا ہی ہو سکتا ہے کہ ممکن ہے الگ الگ کوئی حصۂ بدن کسی خاص حُسن کا حامل نہ دکھائی دے، لیکن سب مل کر قیامت برپا کر دیں۔ اگلے مصرعے میں لفظ "ترکیب" سے ان معنی کو تقویت ملتی ہے۔ "ترکیب دادن" کے معنی ہیں "کسی چیز کو شکل عطا کرنا، کسی چیز کو بنانا۔" (اسٹائنگاس) "ترکیب" کا لفظ میر نے ۳۱۲/۲ میں بھی بڑی خوب صورتی سے برتا ہے۔ مصرع ثانی میں "سے" بہ معنی "بارے میں" ہے اور فارسی کے "از" کا ترجمہ ہے، جیسا کہ ہم ۳۰۹/۲ پر ابوطالب کلیم کے شعر میں دیکھ چکے ہیں۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ اُسلوب نہایت عمدہ ہے، کہ پہلے استفہام انکاری ہے اور پھر جواب، یعنی سوال کا جواب ممکن بھی نہیں، اور جواب دے بھی دیا ہے۔ معنی اور زور کلام اور توازن کا کرشمہ ہے کہ شعر ہے۔ اس مضمون پر جتنے شعر ہم نے اُوپر دیکھے ہیں ان میں سے کسی میں یہ بات نہیں کہ سانچے میں ڈھالنے والی بات تو خبریہ اُسلوب میں ہو، اور اُس کا مسند (یا مبتدا) انشائیہ ہو۔

"ترکیب" کا لفظ دیوان دوم میں بھی میر نے خوب برتا ہے، لیکن وہاں مصرع ثانی کے انشائیہ انداز، اور ردیف (ہائے رے) کی بے ساختگی "ترکیب" کے حُسن پر حاوی ہو گئے ہیں:

واہ وا رے چشم و ابرو قد و قامت ہائے رے
دیکھنے ہی کے ہے قابل یار کی ترکیب میر

اس شعر سے یہ بات بہر حال صاف ہو جاتی ہے کہ میر نے "ترکیب" کو "ترکیبی عمل" (composition) کے معنی میں برتا ہے۔

۴۱۱/۳ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے، کہ اس میں حسرت، ہوس ناکی، اور ظرافت کا ایسا امتزاج ہے کہ یہ کہنا مشکل ہے کہ کون سا عنصر حاوی ہے۔ اپنے قد خمیدہ کو آغوش سے استعارہ کرنا نہایت بدیع ہے۔ لیکن اس سے بھی بدیع تر یہ بات ہے کہ اس آغوش کو معشوق سے خالی دیکھ کر افسوس کیا ہے۔ یعنی افسوس اپنے بڑھاپے پر نہیں، بل کہ اپنی محرومی پر ہے۔ ورنہ بڑھاپے میں بھی یہ ولولہ رکھتے ہیں کہ معشوق کو آغوش میں لے لیں۔

اس زمین میں سودا اور مصحفی نے بھی غزلیں کہی ہیں۔ مصحفی نے ''خالی'' کا قافیہ ''آغوش'' کے مضمون کے ساتھ باندھا ہے، اور سچی بات یہ ہے کہ اگر چہ اس میں میر کی سی طباعی نہیں، لیکن مصحفی کا مضمون میر کے مضمون سے زیادہ نادر ہے:

کیا جانے گیا ہوں میں آغوش میں کس گل کے　　آغوش مری مجھ سے اس رات کو خالی ہے

''گالی'' کا قافیہ اس زمین میں شاید سب سے مشکل تھا۔ تینوں اُستادوں نے اسے باندھا ہے، اور یہاں سودا سب پر بازی لے گئے ہیں:

مجلس میں کوئی اس کی کیا جاوے کہ اب واں تو　　ہر حرف میں جھڑکی ہے ہر بات میں گالی ہے　(مصحفی)

عزت کی کوئی صورت دکھلائی نہیں دیتی　　چپ رہیے تو چشمک ہے کچھ کہیے تو گالی ہے　(میر)

ہر بات پہ ہے میری اوروں سے اسے چشمک　　مجھ پر وہ کنایہ ہے نوکر پہ جو گالی ہے　(سودا)

سودا کے شعر میں اتنی باریکیاں ہیں کہ ان کو بیان کرنے کے لیے بہت وقت چاہیے۔ فی الحال یہی عرض کرتا ہوں کہ شکست خوردہ یا ناقدری کے شاکی ذہن کی نفسیات کا اس سے عمدہ بیان دو مصرعوں میں ناممکن ہے۔

۴۱۱/۴ دختر رز کی شوخی اور آزادہ روی کا مضمون بیدل سے بہتر شاید کسی نے باندھا ہو:

آفت ایجاد است طبع از دست گاہ خود سری　　دختر رز فتنہ ہای زائد از بے شوہری

(چوں کہ اس میں خود سری کی صلاحیت بہت ہے اس لیے وہ بڑی آفت ایجاد ہے، شوہر نہیں رکھتی اس لیے دختر رز طرح طرح کے فتنے جنتی رہتی ہے۔)

مرزا جان طپش نے بھی ذرا ہلکا مضمون بڑے لطف سے باندھا ہے:

پھرتی ہے منھ ملاتی ہر منھ سے دختر رز　　اللہ رے کیا اسے بھی مستی لگی ہوئی ہے　مستی لگنا = جنسی جذبہ پیدا ہونا

میر نے دیوانِ اوّل ہی میں دو سالہ دختر رز کا مضمون باندھا ہے، لیکن کسی خاص امتیاز کے ساتھ نہیں:

ہم جوانوں کو نہ چھوڑا اس سے سب پکڑے گئے　　یہ دو سالہ دختر رز کس قدر شتاہ ہے

میرزا جعفر راہب اصفہانی کا ایک بہت دل چسپ شعر ہے، جس کا بنیادی مضمون تو کچھ اور ہے، لیکن اس میں دختر رز کا مضمون بھی انتہائی خوبی سے آگیا ہے:

مدتے شد کہ دریں مے کدہ خمیازہ کشم　　تا رسد دور بمن دختر رز پیر شدہ است

(ایک مدت سے مَیں اس مے کدے میں جماہیوں پر جماہی لے رہا ہوں۔ ایسا لگتا ہے کہ مجھ تک پہنچتے پہنچتے

دختر رز بوڑھی ہو جائے گی۔)

شراب کے سر چڑھنے کے مضمون پر ہم آبرو کا نہایت عمدہ شعر دیکھ چکے ہیں (۳۷۰/۱) لیکن میر کا زیرِ بحث شعر بھی اپنے امتیازات رکھتا ہے۔

مصرع ثانی کی بے تکلفی اور شوخی، اس کا انشائیہ اُسلوب، دختر رز کو ''چھوکری'' کہنا اور ''پالی'' کی ذومعنویت بہت خوب ہیں۔ (پا + لی، یعنی حاصل کر لی ہے، اور ''پالی'' ہے، یعنی پرورد۔) ''دو سالہ'' کے اعتبار سے ''پیر مغاں'' کا لطف بیان اس پر مستزاد ہے، کہ مے دو سالہ بہت تند و تیز ہوتی ہے۔ لہٰذا پیر کے پاس دو سالہ چھوکری ہونا عمدہ ہے، اور یہ بات عمدہ تر ہے کہ مے دو سالہ اپنی تندی کے اعتبار سے بڑے بڑوں کے چھکے چھڑا دیتی ہے۔

مے دو سالہ کا مضمون حافظ نے کثرت سے اور ہمیشہ بڑی خوبی سے باندھا ہے:

چل سال رنج و غصہ کشیدیم و عاقبت تدبیر ما بہ دست شراب دو سالہ بود

(چالیس برس تک میں نے رنج و غم اٹھائے آخر شراب دو سالہ میرا علاج ثابت ہوئی۔)

مے دو سالہ و محبوب چاردہ سالہ ہمیں بس است مرا صحبت صغیر و کبیر

(شراب دو سالہ اور چودہ برس کے سن کا معشوق، بس انھیں صغیر و کبیر کی صحبت میرے لیے بہت ہے۔)

حافظ کے کلام کی متصوفانہ تعبیر کا ایک طریقہ یہ بھی استعمال کیا گیا ہے کہ ''مے دو سالہ'' اور اس طرح کے دوسرے الفاظ و تراکیب کو مصطلحات فرض کیا جائے اور ان کے عارفانہ معنی مقرر کیے جائیں۔ چناں چہ صغیر و کبیر والے شعر پر بحث کرتے ہوئے یوسف علی شاہ چشتی نظامی اپنی ''شرح یوسفی'' میں لکھتے ہیں کہ شراب دو سالہ اور معشوق چاردہ سالہ دونوں سے ''شراب معرفت'' مراد ہے، ایک کچھ کم تند و موثر ہے، اور ایک زیادہ۔ پھر وہ کہتے ہیں کہ ''مے دو سالہ مے وحدت ہر دو چشم مخمور شاہد کی بھی ہو سکتی ہے۔ بدیں وجہ کہ لغت میں سال سرچشمۂ آب کو کہتے ہیں اور چشم بھی سرچشمۂ آب اشک ہے۔'' وہ مزید کہتے ہیں کہ ''محبوب چاردہ سالہ سے شاہد نوجوان امرد مراد ہے'' ایک اور شعر کی شرح میں اُنھوں نے لکھا ہے کہ ''عشق مجازی کا مادہ رجولیت ہے، اور جب کہ عشق، مجازی سے حقیقت کو پہنچا پھر رجولیت کی حاجت نہیں۔ اس واسطے عشق اول کو رجولیت درکار ہے۔ اور مشاہدۂ معرفت تشبیہ کو مشاہدۂ صورت عمرو و بکر ضرور ہے۔'' لہٰذا ایک اعتبار سے مے دو سالہ اور محبوب چاردہ سالہ دونوں شراب معرفت ہیں، اور ایک اعتبار سے ایک تو شراب معرفت ہے، اور دوسرا وہ مجاز ہے جس سے حقیقت تک پہنچ سکتے ہیں۔ (المجاز قنطرۃ الحقیقت = مجاز، حقیقت کا پل ہے۔) یوسف علی شاہ صاحب کی شرح کو اگر میر کے شعر پر منطبق کریں تو ''پیر مغاں'' سے بہ قول یوسف علی شاہ مراد ہوگی ''پیر رند عشق'' جو کہ ''شراب معرفت پلا کر سکر معرفت سے مست و مدہوش کرتا ہے۔'' (یہ اصطلاح حافظ کے مشہور شعر : بہ مے سجادہ رنگیں کن گرت پیر مغاں گوید/ کہ سالک بے خبر نبود زراہ و رسمِ منزلہا'' سے مستخرج کی گئی ہے۔) لہٰذا ''مے دو سالہ'' = شراب معرفت اور پیر مغں = پیر رند عشق اس شرح کی روشنی میں میر کے شعر کو مستانہ عارفانہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ جس طرح بھی دیکھیں، شعر غیر معمولی ہے۔

۴۱۱/۵ یہ مضمون تو عام ہے کہ بعض عاشق قتل کے لائق ہوتے ہیں، اور بعض اس قدر فرومایہ یا بدنصیب ہوتے ہیں کہ وہ قتل کے بھی لائق نہیں ہوتے۔ ملاحظہ ہو ۵۰/۲ اور ۳۱۹/۲ اور ۱۵۶/۳۔ محولہ بالا اشعار میں تو رنج یا اُمید کا پہلو ہے، لیکن زیرِ بحث شعر اس لیے ان میں ممتاز ہے کہ اس کا لہجہ تلخ اور طنزیہ ہے۔ مصرع ثانی میں وہی ترکیب استعمال ہوئی ہے جو گذشتہ شعر میں تھی، کہ استفہامِ انکاری کے بعد (جس کا جواب ممکن نہیں) ایک جوابی فقرہ رکھ دیا (ہمت تری عالی ہے) اور فقرہ بھی ایسا جس سے زہر خندیوں ٹپک رہا ہے جس طرح زہریلی سوئی سے زہر ٹپکتا ہے۔ مزید خوبی یہ کہ براہِ راست معشوق سے مخاطب ہو کر کہا ہے، گویا سامنے سامنے گفت گو ہو رہی ہے۔ ''کب سر تو فرو لایا'' کا پیکر بھی عمدہ ہے، کیوں کہ جو لوگ خاک برابر ہیں اُن کو قتل کرنے کے لیے جھکنا تو ہوگا ہی۔ لیکن ایک معنی یہ بھی ہیں کہ تو نے ہم جیسوں کو سر سواری ہی قتل کر دیا۔ تو نے سر جھکانے کی بھی زحمت نہ کی! سر جھکاتا تو شاید ہم تجھے دیکھ لیتے، اب تو نے وہ موقع بھی نہ دیا۔ ان معنی کو سامنے رکھیں تو ''ہمت تری عالی ہے'' کا طنز اور بھی چوکھا ہو جاتا ہے کہ واہ کیا عالی ہمتی ہے کہ خاک برابروں کو نگاہ بھر کر دیکھا بھی نہیں، اور نہ اُنھیں یہ موقع دیا کہ وہ تجھے دیکھ سکیں۔ اب ایک امکان یہ بھی سامنے آتا ہے کہ شاید سر سواری قتل بھی نہ کیا ہو، بل کہ روندتا ہی چلا گیا ہو۔ ایسے میں ہم افتادگانِ خاک کو سر جھکا کر دیکھنے کا کیا سوال؟ روندتے چلے جانے کے مضمون پر غالبؔ نے کیا خوب کہا ہے:

شور جولاں تھا کنار بحر پر کس کا کہ آج　　گرد ساحل ہے بہ زخم موجۂ دریا نمک

افتادگانِ خاک کی بے چارگی پر میرؔ نے دیوانِ اوّل ہی میں کہا ہے:

کیا غم میں ویسے خاک فتادہ سے ہو سکے　　دامن پکڑ کے یار کا جو ٹک نہ رو سکے

لیکن یہاں عاشق سے زیادہ کوئی گداگر معلوم ہوتا ہے جو خاک افتادہ ہے۔ زیرِ بحث شعر میں زبردست طنطنہ اور معشوق کے تئیں عجب تحقیر کا پہلو ہے، عمدہ شعر کہا ہے۔

(۴۱۲)　　(۵۹۴)

روز آنے پہ نہیں نسبت عشقی موقوف　　عمر بھر ایک ملاقات چلی جاتی ہے

۴۱۲/۱ عشق کی اس سے زیادہ جامع تعریف، اور مصرع ثانی جیسا چست بندش کا مصرع دُور دُور ڈھونڈے نہ ملے گا۔ لیکن شعر میں ابھی اور کچھ ہے۔ مصرع اولیٰ میں ''نسبت عشقی'' نہایت پُر لطف ہے، پھر یہ ابہام بھی ہے کہ ''روز آنے'' کا فاعل معشوق بھی ہو سکتا ہے اور عاشق بھی، یعنی کوئی ضروری نہیں کہ عاشق روزانہ دیارِ معشوق میں آئے، یا معشوق ہی روزانہ عاشق سے ملنے کو آئے۔ مصرع ثانی میں عمر بھر ایک ملاقات چلی جانے کے کئی معنی ہیں۔ (۱) اسی ایک ملاقات کو بار بار ذہن میں دہراتے اور تخیل کے عمل میں لاتے ہیں۔ (۲) بس ایک ملاقات کافی ہے، اس کی لذت اور سرشاری تا عمر باقی رہتی ہے۔ (۳) ایک ہی ملاقات سہی، لیکن وہ ایسی دولت ہے جو تا عمر خرچ نہیں ہوتی۔ ہر دن کے ساتھ اُس کی یاد، یا اُس کا لطف، دھندلا پڑتا جاتا ہے۔ لیکن پھر بھی اتنا باقی رہتا ہے کہ اس دن کام چل جائے اور اتنی بے قراری نہ ہو کہ دل بے قابو ہو

کر کچھ کر بیٹھے۔ (۴) ایک ہی ملاقات کی مدت تمام عمر پر پھیل جاتی ہے۔ یعنی ایک بار جب اُس سے ملے تو گویا تمام عمر پھر ملتا ہی ملتا رہا۔

کیفیت کے ساتھ شور انگیزی بھی ہے، اور معنی کے لحاظ سے بھی شعر کچھ ہٹا نہیں۔ حسرت موہانی نے اس غزل پر بڑی محنت سے غزل کہی تھی جو ایک زمانے میں بہت مشہور ہوئی۔ ایک قافیہ جو میر نے نہیں باندھا ہے۔ حسرت کے یہاں اچھا بندھا ہے۔ ورنہ ان کی باقی غزل میر سے کچھ علاقہ نہیں رکھتی، اگر چہ خود میر کی غزل اُن کی بہترین غزلوں میں سے نہیں ہے:

اس ستم گر کو ستم گر نہیں کہتے بنتا سعی تاویل خیالات چلی جاتی ہے (حسرت موہانی)

حسرت کے شعر میں بہترین مضمون "تاویل خیالات" ہے، کہ معشوق کا عمل ایسا ہے جو اُسے ستم گر ثابت کرتا ہے، لیکن عاشق کا دل نہیں چاہتا کہ معشوق کو ستم گر قرار دے (اور اس طرح خود اپنی ہی اُمیدوں اور توقعات پر پانی پھیر دے۔) لہٰذا وہ اپنے خیالات کی (حقائق کی نہیں) تاویل کرنے میں مصروف ہے۔ یعنی اُس کے دل میں جو خیالات (بدگمانیاں) معشوق کے بارے میں ہیں، اُن کا مطلب کچھ ایسا نکالنا چاہتا ہے جس سے وہ بدگمانیاں، خوش گمانیاں ثابت ہوں۔ حسرت موہانی یا اُن کے معاصرین کے یہاں اس قدر لطیف نکتہ مشکل سے ملتا ہے۔

حضرت شاہ فضل رحمٰن صاحب گنج مراد آبادی اپنے بعض مریدوں کو ایک بار توجہ دیتے تھے اور فرماتے تھے کہ ان شاء اللہ عمر بھر کو کافی ہوگی۔ چناں چہ ان کے ایک مرید جناب عباد علی کا کہنا ہے کہ ایسی ہی توجہ حاصل ہونے کی خوش بختی اُنھیں بھی نصیب ہوئی، اور واقعی اس کے اثرات تا عمر باقی رہے۔ خاص کر آخری وقت میں تو اس توجہ کے اسرار و اثرات نے عجب رنگ دکھایا۔ میر کو صوفیانہ طور طریقوں اور اہل اللہ کی قوتوں کا شعور قرار واقعی تھا۔ ممکن ہے یہ شعر ایسی ہی توجہات کے بارے میں ہو۔ لفظ "نسبت" جو صوفیوں میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے خاص دل چسپی کا حامل ہے۔

آخری بات یہ کہ "آتے" اور "چلی جاتی ہے" میں ضلع کا لطیف ربط ہے۔

(۵۹۵) **(۴۱۳)**

اس پر بھی جی میں آوے تو دل کو لگائیے پہنچا تو ہوگا سمع مبارک میں حالِ میر

۴۱۳/۱ مومن کا مشہور زمانہ شعر براہ راست میر کے شعر پر مبنی ہے:

ایک وہ ہیں کہ جنھیں چاہ کے ارماں ہوں گے ایک ہم ہیں کہ ہوئے ایسے پشیمان کہ بس

میر کا شعر مومن سے بہت بلند ہے۔ لیکن یہ ذوق، فیشن اور نقادوں کی ستم ظریفی ہے کہ مومن کا شعر شہرۂ آفاق ہے، اور میر کا شعر سردار جعفری کے علاوہ، بہت کم لوگوں کی نظر میں آسکا۔ میر کا شعر طنز کا شاہ کار ہے، اور اس میں عشق کے تمام پہلوؤں پر، اور عاشق کی زندگی کے تمام ادوار پر نہایت جامع تبصرہ ہے، تخاطب کا حُسن الگ ہے۔ دونوں مصرعوں میں مکالمے کا انداز، روزمرہ کی برجستگی، ابہام کی ڈرامائیت، یہ سب اس پر مستزاد۔ میر کا مخاطب خود معشوق بھی ہوسکتا ہے،

اور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ شعر اُس وقت کہا گیا ہو جب معشوق نے متکلم سے کہا ہو کہ میرا دل تم پر آیا چاہتا ہے۔ اب متکلم (جو خود میرؔ نہیں) کہتا ہے کہ میرؔ کا حال تم نے سنا ہوگا، وغیرہ۔ میرؔ کو واحد غائب رکھنے میں کئی لطف حاصل ہوے ہیں۔ (۱) بیان میں ذاتی شکایت اور خود ترحمی کا پہلو نہیں، جیسا کہ مومنؔ کے شعر میں ہے۔ (۲) یہ بھی امکان ہے کہ مخاطب خود میرؔ کا معشوق ہو، یعنی مخاطب کے ہی عشق میں میرؔ کا حال زبوں ہوا ہو۔ (۳) میرؔ کی حالت تباہی کا چرچا جگہ جگہ ہے۔ تبھی تو متکلم کہتا ہے کہ "پہنچا تو ہوگا سمع مبارک میں حال میرؔ۔" (۴) یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم خود سے کہہ رہا ہو کہ میاں تم نے سنا تو ہوگا کہ میرؔ کا کیا انجام ہوا۔ تب بھی اگر تمھارا دل ضد کرے تو ٹھیک ہے، عشق کر کے دیکھ لو۔

مومنؔ کے شعر میں صرف پشیمانی کا مضمون ہے، اور اُن لوگوں کی معصومیت کا جو پھر بھی عشق کا ارمان رکھتے ہیں۔ میرؔ کے شعر میں "حال میرؔ" کا فقرہ تمام حالات و کوائف، از آغاز تا انجام، کو جامع ہے۔ پھر طنز بالائے طنز "سمع مبارک" اور "اس پر بھی جی میں آوے" کے فقروں میں ہے۔ مکالمے کے رنگ نے صورت حال کو ایک فوری پن بخش دیا ہے۔ مومنؔ کا شعر جس سے خالی ہے۔ "جی میں آوے" میں ضد کا پہلو بھی ہے، اور متکلم کی جانب سے مخاطب کی تحقیر کا بھی۔ ورنہ "اس پر بھی جی نہ مانے" بھی ممکن تھا۔ اس میں ضد کا وہ کنایہ اور مخاطب کی ناتجربہ کاری پر وہ طنز نہیں جو "اس پر بھی جی میں آوے" میں ہے۔

میرؔ کے تمام نقادوں میں سردار جعفری کی خوش ذوقی اور کلام میرؔ سے اُن کی گہری واقفیت نمایاں ہے۔ سردار جعفری اُن چند نقادوں میں سے ہیں جنھوں نے محمد حسن عسکری اور مجنوں گورکھ پوری کی طرح اس حقیقت کو پوری طرح سمجھا کہ میر اشعر الشعرا ہیں اور اُن کے یہاں اُردو غزل کے تمام رنگ موجود ہیں۔ سردار کہتے ہیں: "میرؔ کی حیثیت ایک ایسے شاعرانہ سرچشمے کی ہے جس سے تمام ندیاں پھوٹتی ہیں۔" پھر کیا یہ تعجب کی بات نہیں کہ یہی سردار جعفری میرؔ کے بارے میں غلط مفروضوں کا شکار ہو کر یہ بھی کہتے ہیں کہ میرؔ کی شاعری "غم کا ایک اتھاہ سمندر ہے جس میں آہوں کی کچھ موجیں ہیں اور احتجاج کے کچھ طوفان۔ ہنس کر طنز کرنا ان کے لیے مشکل ہے۔ جھنجھلا کے گالی دینا آسان۔ (سودا کے بعد سب سے زیادہ گالیاں میرؔ کے کلام میں ملیں گی۔ اسی لیے کسی نے کہا تھا کہ میرؔ کا بلند کلام بے انتہا بلند اور پست کلام بے انتہا پست ہے۔")

جہاں تک سوال اس مفروضے کا ہے کہ میرؔ کا بلند بے حد بلند اور ان کا پست بے حد پست ہے، مَیں شعر شور انگیز (کلاسیکی اُردو غزل کی شعریات اور میر تقی میرؔ) میں عرض کر چکا ہوں کہ شیفتہؔ کا قول یہ نہیں ہے کہ "پستش بہ غایت پست و بلندش بسیار بلند"، بل کہ اصل میں یوں ہے "پستش اگرچہ اندک پست است، اما بلندش بسیار بلند است۔" جہاں تک سوال غم کے اتھاہ سمندر وغیرہ کا ہے، تو یہ کہنا کافی ہے کہ میرؔ جیسے بڑے شاعر کو اس قسم کے "شاعرانہ" اور بے حقیقت فقروں میں بند کرنا پوری اردو شاعری کے ساتھ ناانصافی ہے۔

لیکن سب سے زیادہ تعجب سردار جعفری کی اِس بات پر ہے کہ میرؔ کا میدان طنز نہیں ہے اور گالی دینا اُن کے لیے آسان ہے، طنز کرنا مشکل۔ یہ بات درست ہے کہ میرؔ کے کلام میں سخت سست باتیں بہت ہیں، اور خود "شعر شور انگیز"

میں ایسے اشعار کا جگہ جگہ ذکر ہے۔ لیکن نہ تو یہ بات صحیح ہے کہ سودا کے بعد سب سے زیادہ گالیاں میر کے یہاں ہیں (ممکن ہے کہ غزلوں میں میر کے یہاں گالیاں زیادہ ہی نکلیں) اور نہ یہ بات درست ہے کہ میر کو طنز سے مناسبت نہ تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ میر کے کلام میں طنز تعریض، ہجو ملیح Irony اور طنزیہ تناؤ Ironic Tension ان سب کی فراوانی ہے۔ کلام میں طنزیہ تناؤ معنی کی اس پیچیدگی کے باعث ہوتا ہے جب مختلف طرح کے معنی متن میں حاوی آنے کے لیے دست و گریباں ہوں۔ شعر میں اس صفت کی نظریاتی اساس کلنتھ بروکس (Cleanth Brooks) نے قائم کی تھی۔ اس کا براہِ راست تعلق طنز یعنی (Satire) سے نہیں، بل کہ یہ پورے کلام کی صورتِ حال ہے، کہ شعر میں کئی معنی ہماری توجہ کو مختلف سمتوں میں کھینچتے ہیں۔ یہاں مثالیں دینے کی ضرورت نہیں، فی الحال شعرِ زیرِ بحث کے بارے میں حسبِ ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) یہ بات واضح نہیں کی گئی ہے کہ متکلم کو مخاطب سے ہمدردی ہے، یا وہ اس پر لعن طعن کر رہا ہے۔ دونوں باتیں ممکن ہیں۔ بل کہ یہ بھی ممکن ہے کہ دونوں ہی باتیں بہ یک وقت موجود ہوں۔

(۲) ''جی میں آوے'' اور ''دل کو لگایئے'' میں قولِ محال کے باعث طنزیہ تناؤ ہے، کیوں کہ ''جی'' کے ایک معنی ''دل'' بھی ہیں۔ لہٰذا معنی یہ ہوے کہ اگر دل آوے یا دل میں چاہ پیدا ہو تو دل کو چاہ میں لگایئے۔

(۳) مومن کے شعر میں طنزیہ تناؤ کے فقدان اور میر کے زیرِ بحث شعر میں طنزیہ تناؤ کی موجودگی کو اور واضح کرنے کے لیے خود میر کا یہ شعر پیش کرتا ہوں :

پہنچا نہیں کیا سمعِ مبارک میں مرا حال   یہ قصہ تو اس شہر میں مشہور ہوا ہے   (دیوانِ اوّل)

اس شعر میں محض طنز ہے، اور متکلم کا صیغہ واحد حاضر میں ہونے کے باعث مومن کے شعر کا سا انداز آ گیا ہے، میر کے زیرِ بحث شعر میں متکلم کا طرزِ گفت گو کئی طرف اشارہ کر رہا ہے: معشوقوں پر طنز، عاشقوں پر طنز، عاشقی پر طنز، مخاطب کے تئیں تحقیر کا رویہ، مخاطب کے تئیں ہمدردی۔ یہ سب چیزیں ایک دوسرے پر حاوی ہونے کے لیے آپس میں گتھی ہوئی ہیں، یعنی طنزیہ تناؤ کا حامل متن خود ہم پر طنز کرتا ہے کہ بھجو دیکھو، ہم کیا کیا کر رہے ہیں؟

آخیر میں دیوانِ ششم کا ایک شعر ملاحظہ ہو :

اے ہمدم ابتدا سے ہے آدم کشی میں عشق   طبع شریف اپنی نہ ادھر کو لایئے

مصرعِ اولیٰ کا پیکر (گویا عشق کوئی داستانی طرز کی بلا ہے جس کے شب و روز انسانوں کا شکار کرنے میں گذرتے ہیں) عجب زور کا حامل ہے۔ اور مصرعِ ثانی اس کے مقابلے میں اس قدر روا روی میں کہا ہے کہ صاف معلوم ہوتا ہے اس روا روی کے لہجے میں دراصل ناصحوں کے انداز کی پیروڈی کی گئی ہے۔ یہ شعر بھی خوب کہا۔

(۵۹۶) (۳۱۴)

۱۱۲۰ میرے تغیرِ حال پہ مت جا   اتفاقات ہیں زمانے کے

۳۱۴/۱ اس شعر کا ٹھنڈا لہجہ، اور سبک بیانی ایسی ہے کہ ہزاروں پُر جوش تقریریں اس پر نثار ہوں۔ یہاں بھی وہی طنزیہ تناؤ

اور مخاطب کا ابہام ہے جس سے ہم ۴۱۳/۱ میں دو چار ہوئے تھے۔ ''مت جا'' میں عجب درویشانہ بے پروائی اور اس کے ساتھ ایک دبی دبی سی یعنی فوری پن اور عجالت (urgency) ہے، یعنی متکلم (غالباً) معشوق سے کہہ رہا ہے کہ (۱) تمھیں میری تبدیلی حال سے کوئی غلط فہمی نہ ہونا چاہیے، میں وہی ہوں جو پہلے تھا۔ یا (۲) میری تبدیلی حال پر افسوس نہ کرو۔ یا (۳) میری تبدیلی حال کوئی اہم بات نہیں۔ یا (۴) میری تبدیلی حال کو اپنے لیے کوئی مسئلہ نہ سمجھو۔ مصرع ثانی میں پھر ایک انداز بے پروائی ہے کہ یہ سب تو ہوتا ہی رہتا ہے۔ سرد و گرم زمانہ ہے، اس پر تمھارا یا کسی اور کا اختیار؟ تم اس تبدیلی حال کے لیے شرمندہ نہ ہو، خود کو الزام نہ دو۔

یہاں تک پہنچ کر ایک لمحے کے لیے ٹھٹھک جانا لازمی ہے۔ کیا واقعی مصرع ثانی میں معشوق کی دل جوئی اور اپنی تبدیلی حال کے لیے معشوق کو ذمہ دار نہ ٹھہرانے کا معاملہ ہے؟ یا اس کی تہ میں طنز ہے کہ بظاہر تو ان اتفاقات زمانہ کو مجرم ٹھہرایا، لیکن متکلم (عاشق) اور مخاطب (معشوق) دونوں کو معلوم ہے کہ یہ تغیر حال نہ ہوتی اگر (۱) معشوق ظلم نہ کرتا یا (۲) تغافل نہ کرتا۔ یا (۳) عاشق کو چھوڑ کر کہیں چلا نہ گیا ہوتا۔ (تیسرا امکان اس وجہ سے ہے کہ یہ بات ظاہر ہے کہ متکلم اور معشوق بہت دن بعد ملے ہیں، اور اسی لیے عاشق کی تبدیلی حال پر معشوق کو تعجب یا تردد ہے۔) یہ امکان کہ یہ شعر (اور خاص کر مصرع ثانی) طنزیہ بھی ہو سکتا ہے۔ شعر میں تناؤ پیدا کرتا ہے۔

مصرع ثانی میں ایک امکان اور بھی ہے۔ ''اتفاقات'' زمانہ کا فقرہ پوری صورت حال (ماضی موجود) کے لیے بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی متکلم دراصل یہ کہہ رہا ہے کہ میرا تم سے ملنا، تم پر عاشق ہونا، تمھاری کج ادائی، ہمارا بچھڑنا، میری تغیر حال، ہمارا آج دوبارہ ملنا، اور وہ سب جو تم پر اور مجھ پر اب تک گذر چکی ہے، یہ سب ''اتفاقات ہیں زمانے کے۔'' یعنی عشق و عاشقی کا سارا معاملہ بھی محض اتفاقی ہے۔ انسانی زندگی میں کوئی ترکیب و ترتیب نہیں، یہ سب یوں ہی چلتا رہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مفہوم دل کو دہلا دینے والا ہے، لیکن اس کی لرزہ خیزی بہت کم ہوتی اگر شعر کا لہجہ اتنا ٹھنڈا اور بظاہر اتنا بے رنگ نہ ہوتا۔ مثال کے طور پر، درد نے اسی مضمون کو اپنے رنگ میں کہا ہے:

میرے احوال پہ نہ ہنس اتنا یوں بھی اے مہربان پڑتی ہے

بے شک درد کا شعر اپنی جگہ پر شاہ کار ہے۔ خاص کر مصرع ثانی میں لفظ ''مہربان'' تو ایسا نگینہ ہے کہ اس پر درد جتنا ناز کرتے، کم تھا۔ لیکن ان کے شعر میں متکلم (عاشق) اور مخاطب (معشوق) دونوں کے رویوں میں کوئی پیچیدگی نہیں، (بل کہ متکلم کے لہجے میں جو پیچیدگی تھی وہ اُس کے اخلاقی لہجے نے کم کر دی۔) مومن نے مضمون کو بالکل نیا رنگ دے دیا ہے۔ ان کے یہاں معنی یا لہجے کی کوئی پیچیدگی، کوئی طنزیہ تناؤ نہیں۔ صرف مضمون کی ندرت نے ان کے شعر کو (اگرچہ وہ میر اور درد دونوں کے مقابلے میں بہت محدود ہے) بلند رتبگی بخش دی ہے:

میرے تغیر رنگ کو مت دیکھ تجھ کو اپنی نظر نہ ہو جائے

مومن کے شعر میں تکلف اور تصنع، بل کہ ایک طرح کا اٹھلاتا ہوا (cutesy) انداز بہرحال ہے۔ ناسخ، جن کے مزاج میں میر کی سی صلابت تھی، بات کو اور ہی طرح بنا لے گئے ہیں:

نہ میں ہوں مخاطب نہ تو ہے مخاطب وہی میں وہی تو نہ میں ہوں نہ تو ہے

ناسخ کا شعر بلندیِ مضمون اور معنی آفرینی کی اعلا منزل پر ہے۔ اور میر سے لے کر درد، ناسخ اور مومن نے جس طرح ایک ہی مضمون کو طرح طرح سے سجا کر اور بدل کر پیش کیا ہے اور مضمون آفرینی کے عمل کا عمدہ نمونہ ہے۔ اب دیکھیے مضمون آفرینی کی بے کیف اور بے لطف مثال۔ فراق گورکھ پوری صاحب کہتے ہیں :

اب نہ تم وہ رہے نہ ہم وہ رہے اتفاقات ہیں زمانے کے

فراق صاحب نے ناسخ اور میر کے مصرع ثانی کو جس طرح جمع کیا ہے اس پر بھان متی نے کنبہ جوڑا کی پھبتی صادق آتی ہے۔ میر کے مصرعے کے لیے ان کا مصرع اولیٰ ضروری تھا، کیوں کہ اس کے بغیر مصرع ثانی کے امکانات اور اس کے طنز یہ العباد مکمل نہیں سکتے۔ ناسخ کا دوسرا مصرع بھی مصرع اولیٰ کے بغیر محض ایک معمائی سا دل چسپ بیان ہے۔ لیکن پھر بھی وہ بے دل چسپ۔ فراق صاحب نے یہ غور نہ کیا کہ اس کا زیادہ تر لطف ''نہ میں ہوں نہ تو ہے۔'' میں ہے، اور پورے مصرع ثانی کی جان مصرع اولیٰ میں ہے، کہ دونوں آمنے سامنے بیٹھے ہیں، لیکن ایک دوسرے سے بات کے بھی روادار نہیں۔ فراق صاحب کے شعر میں اس ڈرامائی صورت حال کا فقدان ہے جس نے ناسخ کے شعر کو یادگار بنا دیا ہے۔ فراق صاحب بے چارے چلے تھے میر و ناسخ کا جواب لکھنے، لیکن ایک کا مصرع سرقہ کرنے اور ایک کا مصرع مسخ کرنے کے علاوہ کچھ نہ کر پائے۔

آخری بات کے طور پر نسبتی تھانیسری کا شعر سُن لیجیے۔ اغلب ہے کہ ناسخ، میر اور درد سب ہی اس شعر سے واقف رہے ہوں :

زبس کہ حسن فزود و غمش گداخت مرا نہ من شناختم اورا نہ او شناخت مرا

(اس کا حُسن اس قدر بڑھا، اور اس کے غم نے مجھے اس قدر گھلا دیا کہ نہ میں نے اسے پہچانا اور نہ اُس نے مجھے۔)

نسبتی کے شعر میں بہ ظاہر تھوڑی سی غیر سنجیدگی ہے، لیکن دراصل اس میں پوری زندگی کا المیہ ہے، معشوق نے عاشق کو نہ پہچانا، یہ کوئی المیہ نہیں، لیکن عاشق بھی معشوق کو پہچاننے سے قاصر رہا۔ چاہے اس کی وجہ افزائشِ حُسن ہی کیوں نہ ہو، یہ عاشق کی ذہنی صورت حال کی تبدیلی ہے۔ اور ایسی تبدیلی پورے تجربۂ عشق کی صداقت کو معرضِ سوال میں لاتی ہے۔ ناسخ کا شعر اسی منطقے کا ہے۔

(۴۱۵) (۶۰۱)

دہر بھی میر طرفہ مقتل ہے جو ہے سو کوئی دم کو فیصل ہے

اب کے ہاتھوں میں شوق کے تیرے دامن بادیہ کا آنچل ہے

ٹک گریباں میں سر کو ڈال کے دیکھ دل بھی کیا لق و دق جنگل ہے

۴۱۵/۱ شعر میں بہ ظاہر کچھ نہیں، لیکن لفظ ''فیصل'' پر غور کریں تو معنی کی ایک دنیا نظر آتی ہے۔ ''فیصل'' کثیر المعنی لفظ ہے، اور فی الحال اس کے مندرجہ ذیل معنی ہمارے مفید مطلب ہیں۔ (۱) قطع (۲) قاطع (۳) قضا میان حق و باطل (''شمس

اللغات'')۔(۴) الگ کرنا، دُور دُور کرنا، (پلیٹس)(۵)(''ہونا'' کے ساتھ) طے ہونا، تصفیہ ہونا، بے باق ہونا (''نور اللغات'')۔ ''دم'' کا لفظ بھی دل چسپ ہے۔ ''کسی ہتھیار کی دھار'' کے معنی میں یہ ''مقتل'' کے ضلع کا لفظ ہے۔ ''سانس''، ''لمحہ''، ''پھونک'' (لہٰذا ''ہوا'') یہ سب اس کے معنی ہیں۔ موخر الذکر معنی سے فائدہ اٹھا کر درد نے خوب کہا ہے:

ٹھہر جا ٹک بات کی بات اے صبا کوئی دم میں ہم بھی ہوتے ہیں ہوا

زمانے یا دنیا کو مقتل کہنا عمدہ مضمون ہے، کیوں کہ یہاں ہر چیز بہ ہر حال ختم ہوتی ہے، اور اس کی طرفگی اس بات میں ہے کہ سارے فیصلے، سارے مقاطعے، سارے حساب، دم کے دم میں ہو جاتے ہیں۔ مصرع اولیٰ میں تخاطب بھی عمدہ ہے، کیوں کہ اس میں خود کلامی کا بھی رنگ ہے اور دو شخصوں کی گفت گو کا بھی۔ ''دہر بھی'' میں ہلکا سا طنز ہے، مثلاً ہم کہتے ہیں ''آپ بھی عجب آدمی ہیں۔'' یہاں ''بھی'' زورِ کلام کے لیے ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ کوئی اور شخص عجب آدمی ہے اور مخاطب بھی عجب آدمی ہے۔ یہ بات بھی دل چسپ ہے کہ ''جو ہے'' کہہ کر انسانوں اور معاملات، دونوں کے فیصل ہونے کی بات کہہ دی ہے۔

اب مزید نکتہ ملاحظہ ہو ''کو'' حرفِ زمان بھی ہے، یعنی مدت کا اظہار کرتا ہے، مثلاً ہم کہتے ہیں ''میں چند دن کو وہاں گیا تھا۔'' یا ''وہ ایک رات کو یہاں ٹھہرا تھا''۔ ''فیصل'' کے ایک معنی ''حاکم'' بھی ہوتے ہیں۔ لہٰذا مصرع ثانی کے ایک معنی یہ بھی ہوے کہ یہاں جو بھی ہے وہ تھوڑے سے عرصے کے لیے حاکم بنتا ہے، پھر اُس کا زمانہ ختم ہو جاتا ہے۔ یعنی زمانہ کیا ہے۔ حاکموں کا مقتل ہے، کہ آج آئے کل گئے۔ خوب شعر کہا، کہ بہ ظاہر نہایت معمولی بات ہے، لیکن سوچیں تو معنی ہی معنی ہیں۔

۴۱۵/۲ بعض نسخوں میں یہ اور اگلا شعر قطعہ بند درج ہیں، حالاں کہ اس کا کوئی محل نہیں۔ مضمون اور پیکر دل چسپ ہیں۔ جب کسی فرش، دری یا قالین، وغیرہ کو جھاڑنا یا اُلٹنا پلٹنا ہو تو اُس کے سرے کو ایک یا کئی شخص مل کر اُٹھاتے ہیں۔ شعر زیرِ بحث میں پُر لطف بات یہ ہے کہ پورے صحرا کو اُلٹنے پلٹنے یا تہ و بالا کرنے کا منصوبہ ہے، لہٰذا شدتِ شوق کے ہاتھوں میں صحرا کے دامن کا کنارہ ہے۔ ''دامن کا آنچل'' میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے، لیکن معنی پوری طرح واضح نہیں ہوتے:

آنچل اس دامن کا ہاتھ آتا نہیں میر دریا کا سا اس کا پھیر ہے (دیوانِ ششم)

لہٰذا بہ ظاہر مراد یہی ہے کہ دامن کے سرے یعنی انگریزی کے (Hem) کو میر نے دامن کا آنچل کہا ہے۔

''آنچل'' کے یہ معنی بعض لغات میں مذکور ہیں، لیکن اندراج کچھ ایسا تذبذب آمیز ہے کہ معلوم ہوتا ہے لغت نگار کو پورا اطمینان نہیں۔ ''آصفیہ'' اور ''نور'' نے ''آنچل'' کی مثال میں میر کا دیوانِ ششم والا شعر بھی دیا ہے۔ (مگر ''نور'' میں غلطی سے قافیہ ''پھیر'' کے بجائے ''پاٹ'' ہے) ایک امکان یہ بھی ہے کہ وہ کپڑا جسے بدن پر ڈال لیا جائے (تا کہ ستر پوشی ہو سکے) اُسے بھی آنچل کہتے ہیں۔ اس طرح ''دامن بادیہ کا آنچل'' کے معنی ہوے ''وہ آنچل (wrap) جسے دامن بادیہ کہتے ہیں''۔ لیکن یہ معنی دیوانِ ششم کے شعر سے مستفاد نہیں ہوے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ جدید ہندی میں ''آنچل'' (بہ اعلان نون) اور ''انچل'' (بہ اعلان نون) ''علاقہ'' کے معنی میں آتا ہے، مثلاً ''پور وانچل''، یعنی ''پورب کا علاقہ'' اور

''انچلک'' بہ معنی ''کسی مخصوص علاقے سے متعلق'' ۔(territorial)۔آج مستعمل ہیں، لیکن کسی قدیم لغت میں ''آنچل'' کے یہ معنی نہ ملے۔اگر یہ معنی میر کے زمانے میں رہے ہوں تو اغلب ہے کہ میر نے یہاں ''آنچل'' اسی مفہوم میں استعمال کیا ہو۔ شعر بہ ہر حال انوکھا ہے۔

۴۱۵/۳ دل کو وسیع صحرا کہنا عام مضمون ہے(ملاحظہ ہو ۱۸۶/۲ اور ۲۰۳/۳۔) مزید ملاحظہ ہو :

گھر دل کا بہت چھوٹا پر جائے تعجب ہے عالم کو تمام اس میں کس طرح ہے گنجائی (دیوانِ سوم)

قائم نے میر کی طرح لق ودق جنگل کا پیکر استعمال کیا ہے اور حق یہ ہے کہ حق اُدا کر دیا ہے :

گھبرائے ہے جی وسعت دل دیکھ کے ہر دم اللہ رے یہ دشت بھی کتنا لق و دق ہے

لیکن میر کے شعر کی تازگی اپنی جگہ ہے، کیوں کہ اُنھوں نے گریبان میں سر ڈال کر دیکھنے کا مشورہ دے کر بیان میں پُر لطف تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ جناب شاہ حسین نہری نے متوجہ کیا ہے کہ ''گریباں میں منھ ڈالنا'' اور ''گریباں میں سر ڈالنا'' الگ الگ محاورے ہیں۔ ''گریبان میں سر ڈالنا یا لے جانا'' ترجمہ ہے ''سر بگریباں بردن کا'' اور یہ محاورہ اُس وقت بولتے ہیں جب کسی کو تلقین کرنا ہوتا ہے، کہ ذرا فکر تو کرو، یا پھر اسے غور کرنے کے معنی میں استعمال کرتے ہیں، غالب کا مصرع ہے : ناطقہ سر بہ گریباں ہے اسے کیا کہیے۔ میر نے ضمیر (بہ معنی ''پوشیدہ'') کے معنی کا اشارہ رکھتے ہوئے تازہ بات کہہ دی ہے کہ ذرا غور کر و اپنے اندر کا حال معلوم کرو تو خبر لگے کہ دل کس قدر خالی، سنسان، وسیع صحرا ہے گریباں میں سر ڈالنا کو لغوی اور استعاراتی دونوں معنی میں خوب استعمال کیا ہے۔ سر جھکائے بغیر دل کا حال معلوم نہیں ہو سکتا۔ اسی بات کو میر نے تقریباً انھی الفاظ میں دوبارہ کہا ہے :

ٹک گریباں میں سر کو ڈال کے دیکھ دل بھی دامن وسیع صحرا ہے (دیوانِ دوم))

''دامن وسیع'' کی ترکیب خوب ہے، اور ''گریبان'' و ''دامن'' میں ضلع بھی دل چسپ ہے، لیکن ''لق ودق جنگل'' کی صوتی محاکات کا جواب نہیں۔ مصرع ثانی کے انشائیہ انداز نے اُسلوب میں ڈرامائیت پیدا کر دی ہے۔ یہ زمین سراج اور نگ آبادی کی ہے، لیکن ان کا کوئی شعر اس پائے کا نہیں، قائی نے البتہ اس مضمون کو خوب کہا ہے۔ ان کے یہاں فلم کے بدلتے ہوئے منظر کی سی کیفیت ہے :

اک عالم دل ہے یہی دنیا یہی فردوس ہر شے نظر آتی ہے نظر آئی ہوئی سی

میر نے ''لق ودق'' میں دونوں قاف مشدد لکھے ہیں، اور قائم نے دونوں کو بے تشدید باندھا ہے۔ آج کل دونوں ہی قاف بے تشدید سننے میں آتے ہیں۔ لیکن ''نور'' کا بیان ہے کہ اُردو میں یہ لفظ دونوں قاف مشدد کے ساتھ ہی مستعمل ہے۔ لطف یہ کہ ''نور'' میں آفتاب الدولہ قلق کا جو شعر سند میں دیا ہے اس میں پہلا ہی قاف مشدد ہے :

دیکھا تو لق و دق ہے اک میداں بوے انساں نہ صورت حیواں

''بہار'' اور ''جہاں گیری'' اور ''مؤید الفضلا'' میں ''لق ودق'' درج ہی نہیں۔ ''غیاث'' میں قاف کی تشدید کے بارے میں کچھ نہیں کہا، لیکن یہ کہا ہے کہ (بہ حوالہ ''سراج اللغات'') یہ اصل میں ''لغ ودغ'' ہے۔ ''نور'' نے بھی لکھا ہے کہ

یہ لفظ ترکی الاصل اور "لغ ودغ" ہے، اس قول کی کوئی اصل نہیں معلوم ہوتی۔ ممکن ہے کہ اہلِ ایران کے لہجے میں قاف کی جگہ غین سن کر (جیسا کہ آج بھی ہے) "سراج" نے لکھ دیا ہو کہ اصل لفظ "لغ ودغ" ہے، اس لفظ کی اصل کے بارے میں پلیٹس کی رائے درست معلوم ہوتی ہے۔ کہ یہ "لق" (فارسی) بہ معنی "گنجا، چٹیل" اور "دق" (عربی بہ تشدید قاف) بہ معنی "پیٹا ہوا، ٹھونکا ہوا" کا مرکب ہے۔ یعنی وہ جگہ جو ہریالی سے عاری اور سپاٹ ہو۔ اُردو میں "وسیع" کا مفہوم بھی شامل ہو گیا اور معنی ہوئے "وسیع وعریض چٹیل میدان یا صحرا۔" آج کل یہ لفظ بے تشدید ہی مرجح ہے۔

عبدالرشید نے دونوں طرح سے استعمال کی مزید مثالیں مہیا کی ہیں۔ میر انیس:

وہ فوج وہ سپاہی صحرائے لق و دق　　　گرمی وہ روز جنگ کی وہ پیاس کا قلق

اور مرزا سودا:

نظر آیا عجب صحرا لق و دق　　　کہ دیکھے سے جگر ہو شیر کا شق

لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ آج کل "لق ودق" میں حرف دوم کی تسہیل مرجح ہے۔ حرف پنجم پر اُردو قاعدے سے کوئی تشدید نہیں آسکتی۔ میر نے "دق" کو عربی قرار دے کر "قاف کو مشدد باندھا ہے اسے میر کی اختراع کہہ سکتے ہیں۔

(۴۱۶)　　　(۶۰۲)

جاں گداز اتنی کہاں آواز عود و چنگ ہے　　　دل کے سے نالوں کا ان پردوں میں کچھ آہنگ ہے

۱۱۲۵ رو و خال و زلف ہی ہیں سنبل و سبزہ و گل　　　آنکھیں ہوں تو یہ چمن آئینۂ نیرنگ ہے

چشم کم سے دیکھ مت قمری تو اس خوش قد کو ٹک　　　آہ بھی سرو گلستان شکست رنگ ہے　　　چشم کم سے دیکھنا = حقارت سے دیکھنا

سرسری کچھ سن لیا پھر واہ وا کر اٹھ گئے　　　شعر یہ کم فہم سمجھے ہیں خیال بنگ ہے　　　بنگ = بھانگ، بھنگ

۴۱۶/۱ غالب نے دل چسپ سوال پوچھا تھا:

جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دم سماع　　　گر وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں

میر کا مطلع، اگر چہ بہ طور شعر ذرا ست ہے، لیکن غالب کے سوال کا جواب ہو سکتا ہے کہ موسیقی سن کر دل اگر سینے سے کھنچ کر باہر آنا چاہتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ چنگ و عود کی آواز میں دل کی فغاں کا سا انداز ہے۔ میر کے شعر میں دو کنائے ہیں۔ اول تو یہ کہ نالہ اگر دل سے نکلے تو اس میں وہی دل کشی ہوتی ہے جو موسیقی میں ہوتی ہے۔ دوسرا کنایہ موزونیت کا ہے، کہ دل سے نکلا ہوا نالہ موزوں ہوتا ہے، اس میں آہنگ ہوتا ہے۔ غالب:

مَیں چمن میں کیا گیا گویا دبستان کھل گیا　　　بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

زیرِ بحث شعر، میر کے معیار کو دیکھتے ہوئے معمولی ہے، لیکن بالکل خالی از لطف بھی نہیں۔

۴۱۶/۲ یہاں بھی غالب کا شعر یاد آتا ہے:

نشہ ہا شاداب رنگ و ساز ہا مست طرب شیشۂ مے سرو سبز و جوئبار نغمہ ہے

غالبؔ کے شعر کا آہنگ اس قدر پیچیدہ اور خوب صورت، اور ان کے یہاں روانی اتنی ہے کہ ان کے مقابلے میں میرؔ کا شعر ہلکا معلوم ہوتا ہے، لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ مختلف حواس کے جس ادغام، اور اُس ادغام کے نتیجے میں جس طرح کے واہماتی تصور حقیقت کو ہم غالبؔ کے شعر میں دیکھتے ہیں، اس کی ابتدا میرؔ کے یہاں ہے۔ اس پر بجنوری لکھتے ہیں: ''بودلیئر لکھتا ہے کہ شاعرانہ کیفیت میں ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب تمام حواس نہایت درجہ تاثیرات پذیر اور ذکی الحس ہو جاتے ہیں، آنکھیں پردہ ابد تک دیکھنے لگتی ہیں، پُرشور مقامات میں خفیف سے خفیف آواز کو کان سننے لگتے ہیں اور شور سے بالکل نا آشنا رہتے ہیں۔ اختلال خیالات واقع ہوتا ہے اور جملہ اشیاے عالم اپنی صورت سے بسا اوقات دوسری صورتوں میں منقلب ہو جاتی ہیں۔ اور خیالات میں نا قابلِ حل اطلاقی تغیر پیدا ہو جاتا ہے، آوازیں رنگین معلوم ہونے لگتی ہیں اور رنگ میں نغمہ پیدا ہو جاتا ہے۔''

بجنوری نے بودلیئر کے شہرۂ آفاق سانیٹ Correspondences کی ذرا (fanciful) یعنی پُرتکلف تعبیر کی ہے۔ لیکن ان کی بات بنیادی طور پر صحیح ہے۔ میرؔ کے شعر ان کے سامنے نہ رہے ہوں گے، ورنہ وہ یہ بات بھی محسوس کرتے کہ غالبؔ کی تخیل کا سرچشمہ میرؔ کے یہاں ہے۔ اور اگر بودلیئر کو معلوم ہوتا کہ مشرق کا شاعر بھی اس حیاتی ارتفاع (heightening of senses) سے واقف ہے اور اس کا اظہار کر سکتا ہے، جس کی نوعیت اگر ایک طرف (psychedelic) یعنی ''واہمہ داروئی'' ہے تو دوسری طرف انکشافاتی، تو اس کی شاعری میں کچھ نئی جہتیں پیدا ہو سکتی تھیں۔

بودلیئر کے محولہ بالا سانیٹ کا یہ بند ملاحظہ ہو:

Like long-held echoes, blending somewhere else
into one deep and shadowy unison
as limitless as darkness and as day
the sounds, the scents, the colours correspond.

(Tr. Richard Howard)

ترجمہ: جیسے بازگشتی صدائیں، جو دیر تک ذہن میں قائم رہیں اور پھر کہیں، اور جا کر گھل مل جائیں
کسی عمیق اور پرچھائیوں والے اتحاد میں
تاریکی اور دن کی طرح بے حد و نہایت
آوازیں، خوش بوئیں، رنگ، سب کی آپس میں مطابقت ہے

ان ہی مطابقتوں (Correspondences) کا ایک اور کرشمہ بودلیئر کی نظم ''مالا باری لڑکی سے (To a Malabar Girl) میں بھی دیکھیے، جہاں وہ کہتا ہے کہ ایسے گڑہل کے پھول اور شکر خورے بھی ہوں گے جو تمھاری طرح حسین ہوں:

When evening's secret mantle falls, you stretch

Your limbs out on the matting, and dream-
What do you dream? There must be humming birds
and bright hibiscus lovely as yourself.....

(Tr. Richard Howard)

ترجمہ: جب شام کی خفیہ عبا فضا پر چھانے لگتی ہے، تم انگڑائی لے کر اپنے اعضائے بدن کو چٹائی پر کشیدہ دکشاں کرتی ہو اور خواب دیکھتی ہو۔
تمھارے خوابوں میں کیا ہے؟ ان میں شکر خورے اور
شوخ رنگوں والے گڑہل کے پھول ضرور ہوں گے، تم ہی جیسے خوب صورت

ظاہر ہے کہ بودلیئر بھی ان نظموں میں انھی آنکھوں سے دیکھ رہا ہے جن کے بارے میں میرؔ نے کہا ہے کہ آنکھیں ہوں تو یہ چمن آئینۂ نیرنگ ہے۔ میرؔ کے مصرع اولیٰ میں لف و نشر غیر مرتب ہے، یعنی رو = گل، خال = سبزہ اور زلف = سنبل۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس شعر کا مضمون ۵/۱ کی طرح کا ہو، یا پھر جیسا کہ دیوانِ اول ہی میں ہے:

ہر قطعۂ چمن پہ ٹک گاڑ کر نظر کر بگڑیں ہزار شکلیں تب پھول یہ بنائے

یہ مضمون خسروؔ سے شروع ہوتا ہے، اور ناسخؔ، غالبؔ وغیرہ بہت سے شعرا نے اسے خسروؔ یا میرؔ وغیرہ سے حاصل کیا ہے۔ میرؔ:

تھے تو خطوں کی خاک سے اجزا جو برابر ہو سبزہ نکلتے ہیں تہ خاک سے اب تک (دیوان پنجم)

لیکن زیرِ بحث شعر میں تطابق (correspondence) کا جو مضمون ہے، کہ گل = چہرہ، چہرہ = گل وہ بالکل نیا ہے۔ اس غزل کے مطلع میں بھی یہی تطابق ہے، لیکن وہاں لہجہ اس قدر مکاشفاتی نہیں ہے۔ پھر "رو و خال و زلف" کے ساتھ "آنکھیں" اور "رو" کے ساتھ "آئینہ" کا چالاک ضلع بھی مطلع میں نہیں ہے۔ "نیرنگ" سے ذہن "نے رنگ" (رنگ کا نہ ہونا) کی طرف منتقل ہوتا ہے، جب کہ مصرع اولیٰ میں جتنی چیزیں مذکور ہیں سب اپنے رنگ کے اعتبار سے توجہ انگیز ہیں۔ اس طرح شعر میں طنزیہ تناؤ پیدا ہوتا ہے جو بہت پُر لطف ہے۔

"برہانِ قاطع" میں "نیرنگ" کے کئی معنی لکھے ہیں۔ ان میں سے حسب ذیل ہمارے لیے کارآمد ہیں۔ (۱) سحر و ساحری (۲) افسوں و افسوں گری (۳) طلسم (۴) ہیولائے ہر چیزے (۵) کسی تصویر کا خاکہ۔ ظاہر ہے کہ پہلے تین معنی کی رو سے دنیا اور موجودات، وہم اور بے حقیقت اور جادو کی طرح حیرت خیز، لیکن اصلاً بے اصل ہیں، چوتھے معنی کی رو سے وہ تطابق جس کا ذکر مصرع اولیٰ میں ہے، دراصل وہی ہر چیز کا اصل مادہ اور اُس کا بنیادی مسالہ (= ہیولیٰ) ہے۔ آخری معنی کی رو سے سنبل اور سبزہ اور گل وہ پہلے خاکے یا نقش ہیں جن میں رنگ بھرا جاتا ہے۔ تو اصل صورت (زلف و خال و چہرہ) نمایاں ہوتے ہیں۔ شعر کیا ہے اچھا خاصا طلسم ہے۔

۳/۲۱۶ یہ شعر خیال بندی کا اچھا نمونہ ہے۔ خیال بندی سے مراد ہے وہ اُسلوب جس میں تجریدی رنگ زیادہ ہو، لیکن مضمون کے بہت زیادہ دُور از کار ہونے کے باعث دلیل بہت قوی نہ ہو۔ یا پھر جہاں مضمون بہت نادر ہو، لیکن وہ مضامین کے عمومی

جال (general matrix) کا حصہ نہ بن سکا ہو، یا اس باہم دگر پیوست نظام interlocking system میں داخل نہ ہو سکا ہو جو کسی مضمون کی زندگی کی ضمانت ہوتا ہے، مثلاً شعر زیرِ بحث میں آہ کو طوالت اور راست قدی کے باعث سرو سے تعبیر کیا ہے، یعنی آہ بھی سیدھی اور لمبی ہوتی ہے اور سرو بھی سیدھا اور لمبا ہوتا ہے۔ قمری کو سرو پر عاشق تصور کرتے ہیں۔ مضمون یہ ہے کہ آہ بھی سرو ہے، لیکن قمری اس سرو کو بہ نگاہ حقارت دیکھتی ہے۔ اس پر متکلم کہتا ہے کہ اے قمری تم آہ کو نگاہ کم سے نہ دیکھو، کیوں کہ وہ بھی شکست رنگ کے گلستاں کا سرو ہے۔ (یعنی یہ بھی اسی قسم کی شے ہے جس پر تم عاشق ہو۔) ظاہر ہے انسان آہ اُس وقت کرتا ہے۔ جب اُسے کوئی تکلیف ہو۔ (تکلیف یہاں عشق کی ہے۔) اور تکلیف و رنجوری میں رنگ اُڑ جاتا ہے (شکست رنگ)۔ لہٰذا اگر شکست رنگ کو باغ فرض کریں تو آہ کو اس باغ کا سرو فرض کر سکتے ہیں۔

غالبؔ، ناسخؔ، آتشؔ، اصغر علی خاں نسیمؔ، ان لوگوں کے یہاں اس طرح کے مضمون بہت ہیں۔ بالخصوص غالبؔ کے یہاں اُردو میں اور بیدلؔ کے یہاں فارسی میں ایسی تجرید مطرد ہے۔ بیدل تو بسا اوقات شعر کو بنا لے جاتے ہیں لیکن غالبؔ کے اوائلی کلام میں تجرید اکثر اس قدر پیچ در پیچ اور لطیف ہے کہ مضمون یا ربط بین المصرعتین غائب ہو جاتا ہے۔ خود غالبؔ نے ربط کی اس کمی کو ''مستی تحریر'' سے تعبیر کیا ہے:

کمیشِ مضمون کو حُسن ربط خط کیا چاہیے لغزشِ رفتارِ خامہ مستیِ تحریر ہے

میرؔ کے اس شعر کو اُردو میں خیال بندی کا اچھا نمونہ کہہ سکتے ہیں۔ لیکن شعر میں وہ کم زوریاں بھی ہیں جو خیال بندی میں تقریباً ہمیشہ در آتی ہیں۔ ہم جو شاعر مضمون کی تازگی اور خیال کی تحیر انگیزی کی خاطر ان کم زوریوں کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ مثلاً شعر زیرِ بحث کے تعلق سے حسب ذیل نکات پر غور کریں۔

(۱) آہ غیر مرئی ہے اور سرو مرئی۔ ان دونوں کی مماثلت (طوالت اور راست قدی) بھی اضافی ہے، معروضی نہیں۔ لہٰذا آہ کے لیے سرو کا استعارہ کوئی بہت کامیاب نہیں۔

(۲) لیکن اگر آہ کو سرو مان لیا جائے تو پھر اس بات کو بھی ماننا پڑے گا کہ قمری اس پر عاشق ہوگی، کیوں کہ یہ کلیہ ہے کہ قمری کا معشوق سرو ہوتا ہے۔ لہٰذا اس بات کی کوئی بنیاد نہیں اور نہ ہی شعر میں اس کا کوئی ثبوت ہے کہ قمری کی نظر میں آہ کی کوئی وقعت نہیں۔ اگر آہ بھی سرو ہے تو قمری اس پر ضرور عاشق ہوگی۔ اور اگر آہ سرو نہیں ہے تو نمبر (۱) میں جو استعارہ قائم کیا گیا ہے وہ منہدم ہو جاتا ہے۔

(۳) یا اگر ہم مان بھی لیں کہ آہ بھی سرو ہے، لیکن قمری اس کو بہ نگاہ کم دیکھتی ہے، تو مشکل یہ ہے کہ شعر میں اس بات کا کوئی ثبوت نہیں کہ قمری کی نظر میں آہ کی کوئی وقعت نہیں۔

(۴) شکست رنگ اور آہ کا ربط ظاہر ہے۔ شکست رنگ کو گلستاں کہنا تجریدی فکر کا عمدہ نمونہ ہے۔ لیکن یہ استعارہ ثبوت سے عاری بھی ہے۔ مضمون چوں کہ نیا ہے، اس لیے اس کو ثبوت درکار ہے، اور ثبوت بھی وہ جو شاعری میں قابلِ قبول ہو۔ ذوقؔ کے بیان میں محمد حسین آزادؔ نے لاکھ روپے کی بات کہی ہے کہ جب ذوقؔ نے پتھر سے آگ نکلنے کا یہ ثبوت پیش کیا کہ یہ تاریخ سے ثابت ہے تو معترضین نے کہا کہ ''شاعری میں شعر کی سند درکار ہے۔ تاریخ شعر میں نہیں

چلتی۔" حاصلِ کلام یہ کہ شعری استدلال اور شے ہے، منطقی استدلال اور شے، اگر منطقی استدلال سے ثابت بھی ہو کہ شکست رنگ ایک گلستاں ہے، تو بھی کوئی ضروری نہیں کہ شعرا سے قبول کر لے، یہی وجہ ہے کہ خیال بندی کے بہت سے مضامین عام نہ ہو سکے، یعنی وہ مضامین کے (matrix) یا نظامِ رجال میں شامل نہ ہو سکے۔

ایک طرح سے دیکھیں تو یہ شعر بھی اسی طرح کی مطابقت (correspondence) کا نمونہ پیش کرتا ہے جیسا کہ ہم گذشتہ شعر میں دیکھ چکے ہیں۔ اس اعتبار سے یہ شعر ایک اور ہی قدر و قیمت کا حامل ہو جاتا ہے لیکن یہ آہ، سرو اور قمری کے رسومیاتی مضمون کے باعث وہ مطابقت پوری طرح قائم نہ ہو سکی جو مقصود تھی، اور خیال بندی حاوی آ گئی۔ شعر بہ ہر حال پڑھنے اور یاد رکھنے کے قابل ہے۔ دیوانِ اوّل ہی میں اس سے ملتا جلتا مضمون نہایت سادہ انداز میں میر نے یوں کہا ہے:

باغ و بہار ہے وہ مَیں کشت زعفراں ہوں جو لطف اک ادھر ہے تو یاں بھی اک سماں ہے

آزاد بلگرامی نے "غزلان الہند" میں شفیق اورنگ آبادی کا شعر لکھا ہے:

شمشاد نیست ایں کہ بہ گلشن دمیدہ است آہ از چمن بیاد کسے سر کشیدہ است

(یہ جو گلشن میں اُگا ہے، شمشاد نہیں، بل کہ چمن نے کسی کی یاد میں لمبی آہ کھینچی ہے۔)

میر کا مضمون مختلف ہے، لیکن دونوں کی منطق ایک ہے۔ (آہ = سرو/شمشاد = آہ۔) توقع نہیں کہ میر کو شفیق کے شعر کا علم رہا ہو۔ بہ قول حسن عباس، "غزلان الہند" (فارسی ۶۴-۱۷۶۵) میں مرتب ہوئی۔ زیرِ نظر غزل میر کے دیوانِ اوّل کی ہے جو ۱۷۵۱ تک یقیناً مکمل ہو چکا تھا۔

۴۱۶/۴ جو لوگ میر کی شاعری کو "عوامی" "سطح" (یعنی انتہائی غیر پیچیدہ زبان میں غیر پیچیدہ مضامین) کی شاعری سمجھتے ہیں، اگر میر کے زمانے میں ہوتے تو انھیں شاید میر کی گالیاں سننی پڑتیں۔ (سردار جعفری کہہ ہی چکے ہیں کہ میر گالی بہت دیتے ہیں۔) اس شعر میں بھی میر نے ان لوگوں کو، جو شعر سنتے ہی واہ واہ کرنے لگتے ہیں اور اس پر غور کرنے کی زحمت نہیں کرتے، کم فہم (= نافہم) کی گالی سے نوازا ہے۔ سرسری طور پر سننا اور رسمی طور پر واہ وا کرنا (اور پھر اُٹھ جانا، یعنی یہ بھی کوئی تفریحی چیز، مثلاً مجرا ہے، کہ سنا اور چل دیے۔) شعر فہمی نہیں، بل کہ شعر شکنی ہے:

صائب دو چیز می شکند قدر شعر را تحسین ناشناس و سکوت سخن شناس

(اے صائب دو چیزیں شعر کی قیمت گرا دیتی ہیں۔ ایک تحسین ناشناس اور دوسری سکوت سخن شناس۔)

شعر سُن کر (یا پڑھ کر) اس پر غور کرنا چاہیے، اور وہ شعر جو غور طلب ہو، اُسے قدر دان کی ضرورت ہے، یہ ہماری تخلیقی تہذیب کا عام اُصول ہے، اور ہمارے تہذیبی زوال کی علامت حسرت مرحوم کا یہ شعر بھی ہے:

شعر دراصل ہیں وہی حسرت سنتے ہی دل میں جو اُتر جائیں

ورنہ میر تو اپنے شعر کو زلف سا پیچ دار (ملاحظہ ہو شعر شور انگیز (جلد اوّل) کلاسیکی اُردو غزل کی شعریات اور میر تقی میر) کہنے میں فخر محسوس کرتے تھے۔ یا پھر وہ "حُسنِ لطافت" کے ساتھ انواع و اقسام کے مضامین کو جمع کرنا اپنا کمال

سمجھتے تھے :

سخن دس پانچ یاں ہیں جمع کس حسن لطافت سے تفاوت ہے مرے مجموعہ و عقد ثریا میں (دیوان سوم)

شعر گوئی عالمانہ مشغلہ ہے، مجذوب کی بڑ کو منظوم کرنے کا نام نہیں۔ یہ خیال ہمارے یہاں بہت پرانا ہے۔ چناں چہ "المعجم" کے اختتام پر شمس قیس رازی کہتے ہیں کہ "خوبی شعر حاصل کرنے کی خاطر شاعر کو ضروری ہے کہ وہ بیش تر علوم و فنون سے واقف ہو۔ اسے اعلا تعلیم اور ہر موضوع کے بارے میں معلومات سے بہرہ مند ہونا چاہیے۔"

میر نے "خیال بنگ" لکھ کر نہ صرف یہ کہ بہت عمدہ قافیہ تلاش کر لیا ہے، بل کہ استعارہ بھی نہایت نفیس برتا ہے۔ بھنگ کا استعمال کرنے والا فضول اور لایعنی باتیں بہت سوچتا ہے، اسی لیے بھنگ کو "فلک سیر" بھی کہتے ہیں۔ لہٰذا "خیال بنگ" کے معنی ہوے "ایسا خیال جو بنیادی طور پر فضول، لیکن دل چسپ اور آسمان میں تھگلی لگانے کی طرح کا ہو۔" یعنی میر کی نظر میں شعر بہت ہی منظم (highly organised) اور غیر ضروری الفاظ، یا ڈھیلے پن (Slack) سے پاک بیان ہے، یہ بھنگڑیوں کے خیالات کی طرح منتشر اور بے ربط (chaotic) نہیں۔ مختصراً شعر ایک فن ہے اور اس کے تقاضوں اور لوازم کا احترام ضروری ہے۔

مضمون کی ندرت شاعر کو اسی طرح اپنی طرف کھینچتی ہے، جس طرح نشہ باز کو نشہ اپنی طرف بلاتا ہے۔ غالب کا شعر ۳۱۶/۳ پر ہم دیکھ چکے ہیں، جہاں "میکش مضمون" اور "مستی تحریر" کا ذکر ہے۔ میر نے کم فہموں کو کہا ہے کہ وہ شعر کو "خیال بنگ" سمجھتے ہیں۔ بھنگ کے نشے میں چوں کہ ایک طرح کی مبالغہ آمیز زیادتی ہوتی ہے۔ اس لیے شاعری کے نشے کو بھی بھنگ کا نشہ کہا گیا ہے۔ مصحفی :

بے عقل تیرے حق میں کہے کچھ تو مصحفی تو یہ سمجھ چڑھے ہے اسے بنگ شاعری

مصحفی کا شعر دیوانِ ششم میں ہے، اس لیے اغلب ہے کہ انھوں نے میر کا زیر بحث شعر دیکھا ہوگا۔ ویسے بھنگ کے نشے سے مصحفی کو شاید کچھ رغبت تھی۔ اسی دیوان میں ان کا شعر ہے :

منت کش مغاں نہ وہ زنہار مصحفی آنکھوں کو اپنی کر تو بہ یک قرط بنگ سرخ

عباسی نے زیر بحث شعر اور اس کے اوپر والے شعر کو جو ہمارے انتخاب میں شامل نہیں ہے قطعہ بند قرار دیا ہے۔ میرے خیال میں دونوں شعر الگ الگ ہیں۔ آخری بات یہ ہے کہ زیر بحث شعر میر میں "کم فہم" اور "سمجھتے ہیں" کی رعایت خوب ہے۔

جناب عبدالرشید کا خیال ہے کہ "خیال بنگ" کی ترکیب میر نے شاید خاں آرزو کی "چراغ ہدایت" سے اخذ کی ہو۔ وہاں "خیال بنگ" کے معنی درج ہیں۔ وہ توہم اور خیال جو انسان کے ذہن میں بھنگ کھانے سے پیدا ہوتے ہیں۔

(۶۰۵) (۴۱۷)

فقیرانہ آئے صدا کر چلے کہ میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

وہ کیا چیز ہے آہ جس کے لیے ہر اک چیز سے دل اُٹھا کر چلے
۱۱۳۰ کوئی ناامیدانہ کرتے نگاہ سو تم ہم سے منھ بھی چھپا کر چلے

۳۱۷/۱ معشوق کے دروازے پر جا کر صدا لگانا اور دعا دے کر چلا آنا، یا معشوق کو دعا دینا، یہ مضمون بہت قدیم ہیں۔ امیر خسرو کا انتہائی کیفیت انگیز شعر ہے:

بہ رخ خاک درت رفتیم و رفتیم دعاے دولت گفتیم و رفتیم

(اپنے رخسار سے ہم نے تیرے دروازے کی خاک کو صاف کیا اور چلے گئے۔ تیری دولت و اقبال کی دعا کی، اور چلے گئے۔)

حافظ نے دعا کے مضمون کو کم سے کم دو بار کہا ہے اور دونوں بار نئے پہلو سے:

(۱) در راہ عشق مرحلۂ قرب و بعد نیست می بینمت عیاں و دعا می فرستمت

(راہ عشق میں دُوری اور نزدیکی کے مراحل نہیں۔ مَیں تجھے صاف صاف دیکھ لیتا ہوں اور تجھے اپنی دعائیں بھیجتا ہوں۔)

(۲) حافظ وظیفہ تو دعا گفتن است و بس دربند آں مباش کہ نشنید یا شنید

(اے حافظ، تیرا کام تو بس دعا کرنا ہے۔ تو اس الجھن میں نہ رہ کہ اُس نے سنی بھی کہ نہیں۔)

میر کے شعر پر خسرو کا اور حافظ کے دوسرے شعر کا اثر نمایاں ہے۔ لیکن میر کے یہاں معنی کے بعض نئے پہلو بھی ہیں، جیسا کہ آگے آتا ہے۔ فی الحال صائب کو سنیے:

تلخی ز لب لعل تو نشنیدم و رفتم خوش باش کہ ناکام دعا گفتم و رفتم

(تیرے لعل لب سے کوئی تلخ بات مجھے سننے کو نہ ملی اور مَیں چلا گیا۔ خوش رہ، مَیں نے دعا دی لیکن ناکام گیا۔)

صائب کا شعر طنز اور طباعی کا بہترین نمونہ ہے، لیکن ان کا مضمون ذرا ہلکا (یا یوں کہیے کہ کیفیت سے عاری) ہے۔ خسرو کا شعر کیفیت کا شاہ کار ہے۔ حافظ کے دونوں شعروں میں شور انگیزی ہے۔ جرأت نے پکی عمر میں میر کی اس غزل پر غزل لکھی۔ (جرأت کے لیے "پکی عمر" مَیں نے اس لیے کہا کہ اُن کی غزل دیوانِ دوم میں ہے۔) اُنھوں نے بڑی کوشش کی کہ میر کے رنگ کی غزل ہو جائے، لیکن اُن کا کوئی بھی شعر میر کے کسی شعر کو نہیں پہنچتا۔ چناں چہ دعا کا مضمون جرأت نے یوں باندھا ہے:

سدا تم سلامت رہو میری جاں ہم آ کر یہی بس دعا کر چلے

ہم دیکھتے ہیں کہ کثرت الفاظ، اور لہجے کے سرسری پن نے جرأت کے شعر کا رتبہ بہت گرا دیا ہے۔ اسی طرح، خواجہ وزیر نے دعا کی "دعائیت" بہت محدود کر دی ہے، ان کا شعر برجستہ ضرور ہے، لیکن مضمون کے اعتبار سے جرأت سے بھی کم تر ہے:

تو بھی دکھلا دے کعبۂ ابرو ہم بھی دست دعا اُٹھاتے ہیں

ہمارے زمانے میں سہیل احمد زیدی نے صدا کے جواب میں خطاب (چاہے وہ نفی ہی کیوں نہ ہو) کی اہمیت پر اچھا شعر کہا ہے، کہ اگر جواب مل جائے (چاہے وہ انکار ہی کیوں نہ ہو) تو ثابت ہوا کہ صدا سنی گئی، یعنی دعا کرنے والے کی شخصیت کا اقرار کیا گیا۔ (اسی طرح فلسطین کے لیے لڑنے والوں پر اسرائیل کا ظلم اس بات کا اقرار ہے کہ مجاہدین اپنا وجود رکھتے ہیں۔) سہیل احمد زیدی کا لہجہ ذرا خطیبانہ اور مربیانہ ہے، لیکن اُن کی نکتہ دری میں کلام نہیں:

حرفِ انکار بھی اس در سے بڑی نعمت ہے یہ فقیروں کے ہیں اسرار صدا کر ڈالو

میر کے مطلعے میں معنی کے حسبِ ذیل پہلو ہیں:

(۱) مصرع اولیٰ میں "صدا کرنا" فقیروں کی طرح مانگنے کے معنی میں بھی ہے، اور پکارنے کے معنی میں بھی۔ اوّل الذکر معنی میں میر کی سند تو ہے ہی لیکن غالب اور خواجہ وزیر کو بھی دیکھ لیں:

دل ہی تو ہے سیاستِ درباں سے ڈر گیا مَیں اور جاؤں در سے ترے بن صدا کیے (غالب)

ہو غنی بوسۂ لب دے ڈالو ہم فقیرانہ صدا کرتے ہیں (خواجہ وزیر)

(وزیر کے مصرع ثانی پر میر کا پرتو بھی واضح ہے۔)

(۲) "فقیرانہ آئے" کے بھی دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہم فقیروں کے انداز و اسلوب سے آئے اور دوسرا مفہوم یہ کہ ہم فقیر کا بھیس بدل کر آئے۔

(۳) "میاں خوش رہو" دعا بھی ہے اور محض رخصتی فقرہ بھی۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "اچھا بھائی خوش رہو، ہم تو چلے۔" اگر محض رخصتی فقرہ ہے، تو دعا مبہم رہ جاتی ہے۔ ممکن ہے دعا دل میں ہی کر لی ہو، یا پھر جو دعا کی ہے اُسے شعر میں بیان نہیں کیا ہے، یہ بھی ممکن ہے کہ دعا ابھی کی نہ ہو، بل کہ دعا کرنے والے ہوں۔ یعنی "دعا کر چلے" کے بعد جو کہا اُسے مقدر چھوڑ دیا ہے۔ "بہارِ عجم" میں ہے کہ "خوش باشید" کے معنی "بیا" (آجاؤ، پاس آؤ) بھی ہیں، یہ فارسی کا روزمرہ ہے لیکن ان معنی کو ملحوظ رکھیں تو شعر کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔

(۴) محمد حسن عسکری نے اس شعر پر جو اظہار خیال کیا ہے وہ اس کی عمومی معنویت اور پورے کلام میر پر نہایت عمدہ تبصرہ ہے، عسکری صاحب کہتے ہیں: "میر زندگی سے مایوس یا بےزار نہیں ہوتے، بل کہ وہ تسلیم و رضا، صبر و قرار کی تلقین کرتے ہیں..... فرد کو قانونِ حیات دریافت کرنے کی کوشش کرنی چاہیے، اور اپنی خودی اور انفرادیت کو اس قانون سے ہم آہنگ بنانا چاہیے۔ اس سلسلے میں میر کو جو کچھ کہنا تھا وہ اُنھوں نے ایک شعر میں کہہ دیا ہے۔" (اس کے بعد عسکری صاحب نے زیرِ بحث شعر نقل کیا ہے۔)

(۵) اس شعر کے متن کے بارے میں یہ بات کہنا ضروری ہے کہ مصرع ثانی کو عام طور پر لفظ "کہ" کے بغیر پڑھا اور لکھا گیا ہے۔ یعنی (: میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے۔ عسکری صاحب نے بھی ایسے ہی لکھا ہے۔) لیکن صحیح متن "کہ" کے ساتھ ہے۔ میر لفظ "میاں" کو عام طور پر بروزن "فع" لکھتے تھے، لیکن اس کے علاوہ "کہ میاں" کہنے میں معنی کی بھی خوبی ہے۔ "صدا" کو بہ معنی "پکار" فرض کریں تو "کہ" کے بعد جو کچھ ہے وہ اب صدا ہے۔ اور "صدا" کو "فقیر کی

پکار'' کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ نکلا کہ ہماری مانگ یہی ہے کہ تم خوش رہو۔ (جیسے لکھنؤ میں کہتے ہیں ''خدا غمِ حسینؑ کے سوا کوئی غم نہ دے۔'') یعنی ہم تم سے یہی مانگتے ہیں کہ تم خوش رہو۔ ممکن ہے یہ اشارہ بھی ہو کہ ہم بس یہ مانگتے ہیں کہ ہماری فقیری یا ہمارے چلے جانے کا غم نہ کرنا۔ اس مفہوم کی رو سے متکلم/عاشق اور معشوق میں در پردہ یگانگت ہے، لیکن کسی مجبوری کے باعث وہ اپنے تعلق و آشنائی کا اظہار نہیں کر سکتے، بل کہ شاید اُسے ترک کرنے پر مجبور ہیں۔ اگر صدر مصرع میں ''کہ'' نہ ہو تو یہ معنی نہ نکلیں گے۔ کیوں کہ پھر پورا مصرع ''صدا'' بن جائے گا۔

(۶) ''چلے'' میں مر جانے کا اشارہ بھی ہے، یعنی اب اس گلی سے نکل کر مر جائیں گے۔

معنی کی اس کثرت پر نظر کریں تو شعر کی کیفیت دبتی نظر آتی ہے، اور ہمارے نقاد پھر بھی یہی کہے جاتے ہیں کہ میر صرف اپنے دل کا دکھڑا روتے ہیں، اور وہ بھی نہایت سادہ اور غیر پیچیدہ اُسلوب میں۔ دیوانِ اوّل ہی کے اس شعر میں البتہ کیفیت کا پلہ بھاری ہے :

درویش ہیں ہم آخر دو اک نگہ کی رخصت گوشے میں بیٹھے پیارے تم کو دعا کریں گے

کالی داس گپتا رضا نے شعرِ زیرِ بحث کو بہ ادنیٰ تغیر بالاجی ترمبک ذرہ برہان پوری کے خودنوشت دیوان میں دیکھا ہے۔ یہ غیر معمولی توارد بھی ہو سکتا ہے، اور یہ بھی ممکن ہے کہ ذرہ نے خراجِ عقیدت کے طور پر میر کا شعر اختیار کر لیا ہو، واللہ اعلم۔

۴۱۷/۲ اس شعر میں جو چیز سب سے پہلے توجہ کو کھینچتی ہے وہ مصرع اولیٰ کا استفہام ہے، متکلم کو خود نہیں معلوم کہ وہ کیا شے ہے جس کی خاطر وہ ہر چیز سے ناطہ توڑ کر اور منھ موڑ کر جا رہا ہے؟ پھر دوسرے مصرعے سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ متکلم جا کہاں رہا ہے؟ دونوں صورتوں میں دل چسپ امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ ملاحظہ ہو :

(۱) معشوق میں کوئی صفت ایسی ہے جو دلوں کو موہتی ہے، لیکن وہ کیا صفت ہے۔ اس کی خبر خود عاشقوں (یا متکلم) کو نہیں۔ بس کو ندا جیسی کیفیت ہے، کہ کوئی پکارتا ہے اور کوئی اُس صدا پر چلے جاتا ہے، انجام سے بے خبر اور عاقبت کار سے بے پروا۔ اس مفہوم کے اعتبار سے شعر میں درد کے شعر کی سی پُر اسرار کیفیت ہے :

آہ معلوم نہیں ساتھ سے اپنے شب و روز لوگ جاتے ہیں چلے پر وہ کدھر جاتے ہیں

(۲) وہ چیز جس کی خاطر سب کچھ ترک کیا ہے، سکونِ قلب ہے، کیوں کہ ''سب کچھ'' میں محبت شامل ہے، اور محبت میں سکونِ قلب نہیں۔

(۳) موت بلا رہی ہے، اور اُس کی آواز پر خوشی خوشی ہر چیز چھوڑ کر جا رہے ہیں۔ لیکن خود موت کیا ہے، اور اُس کی آغوش میں ہمیں کیا ملے گا؟ اس کی خبر نہیں۔

(۴) متکلم ہر چیز سے دل اُٹھا کر کہاں جا رہا ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ مثلاً یہ کہ وہ دنیا چھوڑ رہا ہے، یا وہ بن باس لے رہا ہے، یا ترکِ لذات کر رہا ہے، یا معشوق کی گلی چھوڑ رہا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ شعر میں دو کردار ہوں، یعنی ایک تو متکلم جو مستفسر ہے، اور دوسرا وہ شخص جس سے یہ

سوال پوچھا جا رہا ہے، اب صورت حال یہ ہوئی کہ کوئی جان دینے پر آمادہ ہے، یا نزع کے عالم میں ہے، یا ترک دنیا کر رہا ہے، اور متکلم اُس سے پوچھ رہا ہے کہ آخر وہ کیا چیز ہے، جس کی خاطر تم ہر چیز سے تعلق توڑ رہے ہو؟ اس مفہوم کی رو سے مصرع ثانی میں ''تم'' مقدر ہے، یہ مفہوم بھی بہت عمدہ ہے، لیکن اس میں کثرت معنی نہیں، محض کیفیت ہے، دونوں ہی طرح کے امکانات میں لفظ ''چیز'' کی تکرار بہت عمدہ ہے۔ اس لفظ کو دونوں مصرعوں میں الگ الگ لہجے میں پڑھنا چاہیے۔

۴۱/۷ اس قافیے میں جرأت کا شعر میر کے برابر کا تو نہیں، لیکن دل چسپ بہت ہے اور اسے معاملہ بندی کا عمدہ شعر کہنا چاہیے:

خفا ہے وہ یاں تک مری شکل سے چلے ساتھ تو منھ چھپا کر چلے

یہاں ''خفا'' (پوشیدگی) اور ''چھپا'' کا ضلع خوب ہے، لیکن مضمون خوب تر ہے، کہ کہیں اتفاقاً متکلم اور معشوق کا ساتھ ہو گیا ہے، شاید دونوں ایک ہی گاڑی میں سفر کر رہے ہیں۔ لیکن معشوق بہ وجہ ناز یا شرم یا خفگی یا بے تعلقی اپنا منھ مخالف سمت میں کیے ہوئے ہے، یا باقاعدہ نقاب میں منھ چھپائے ہوئے ہے۔

میر کے شعر میں جو صورت حال ہے اسے روایتی نقاد ''دردناک'' کہیں گے۔ لیکن اگر میر کے شعر اور ''دردناکی'' کا فرق معلوم کرنا ہو تو سید محمد خاں رند کا شعر دیکھیے:

نزع میں تھا میں تمھیں منھ سے الٹنا تھا نقاب آخری وقت تو دیدار دکھاتے جاتے

میر کے شعر میں صورت حال جرأت اور رند دونوں کے مقابلے میں بہت پیچیدہ ہے۔ عاشق اور معشوق جدا ہو رہے ہیں، لیکن آخری ملاقات تنہائی میں نہیں، بل کہ کسی ایسی جگہ ہو رہی ہے جہاں اور بھی لوگ موجود ہیں۔ لہٰذا معشوق بہ ظاہر بے رخی برتتا ہے اور عاشق کی طرف دیکھتا بھی نہیں۔ نا اُمیدی بھری نگاہوں سے دیکھنا، یا محبت بھری نظر سے دیکھ لینا تو دُور کی بات ہے، وہ منھ چھپا کر عاشق کے سامنے سے ہٹ جاتا ہے، گویا اُس کا منھ چھپا لینا آنے والی جدائی کا اشارہ ہے، اور ہجر سے رنجوری کا بھی اشارہ ہے۔ یعنی معشوق کا منھ چھپا کر چلا جانا نشانیاتی (semiotic) عمل ہے اور دونوں کے تعلقات میں ایک نئے زمانے کی آمد کو نشان زد (signal) کرتا ہے۔

معشوق کی بے اعتنائی کو اس شعر کا مضمون قرار دیتے ہوئے عسکری صاحب نے جو باتیں کہی ہیں اُن پر ترقی نہیں ہو سکتی، لہٰذا ان کا بیان ان کے مضمون ''میر جی'' سے نقل کرتا ہوں: ''محبوب کی بے اعتنائی کو بھی میر ہمیشہ سخت دلی اور ظلم یا فطری بدکرداری نہیں سمجھتے۔ ان کے بہترین شعروں میں محبوب بھی انسان ہوتا ہے...... تنہائی زندگی کا قانون ہے اور اس کے سامنے عاشق اور محبوب دونوں مجبور و معذور ہیں...... چناں چہ عاشق کے لیے صرف ایک ہی راستہ رہ جاتا ہے، وہ یہ کہ جس طرح ہو سکے اپنا غم برداشت کرے۔'' اُس کے آگے صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ اسی غزل کے ایک شعر سے بھی یہی بات نکلتی ہے، لیکن اس کے لہجے میں تلخ طنز اس بات کا بھی غماز ہے کہ میر کا عاشق چپکے چپکے ہی نہیں درد سہتا، بل کہ اپنی شخصیت کا اظہار بھی کرتا ہے:

بہت آرزو تھی گلی کی تری سو یاں سے لہو میں نہا کر چلے

اس مضمون پر مزید گفت گو کے لیے ملاحظہ ہو ۵۸/۲۔

(۴۱۸) (۶۰۹)

ہم خاموشوں کا ذکر تھا شب اس کی بزم میں نکلا نہ حرف خیر کسو کی زبان سے

۴۱۸/۱ غالبؔ نے اس مضمون کو بڑی طباعی سے اور خود پر طنز کے انداز میں لکھا ہے :

گرچہ ہے کس کس برائی سے ولے با ایں ہمہ ذکر میرا مجھ سے بہتر ہے کہ اس محفل میں ہے

میرؔ کے شعر میں بہ ظاہر ایک انفعالیت ہے، اور غالبؔ کے شعر میں بہ ہر حال ایک طنطنہ اور گردن افرازانہ وقار ہے۔ دونوں کے اشعار کا مضمون معزی فرزنی کے یہاں یوں ملتا ہے :

در بزم او کسم بہ بدی ہم نہ برد نام ہر چند گوش در پس دیوار داشتم

(اس کی بزم میں کسی نے میرا نام برائی کے ساتھ بھی نہ لیا، اگر چہ میں دیوار سے بہت کان لگائے سنا کیا۔)

معزی کا شعر چوں کہ مرزا مظہر جان جاناں کی ''خریطۂ جواہر'' میں ہے، اس لیے اغلب ہے کہ میرؔ اس سے واقف رہے ہوں۔ اور غالبؔ کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ وہ معزی اور میرؔ دونوں کے اشعار سے آشنا رہے ہوں گے۔ فارسی شاعر کے یہاں انفعالیت اور ایک طرح کی ذہنی پس ماندگی ہے (عاشق دیوار سے کان لگائے سنتا ہے کہ اندر کیا باتیں ہو رہی ہیں۔) لیکن مضمون کی ندرت، اور طرز ادا میں کفایت الفاظ، لائق داد ہیں۔ غالبؔ نے تو اپنی راہ اتنی الگ نکالی کہ پڑھنے والا اگر بہت چوکس نہ ہو تو اسے میرؔ کا شعر غالبؔ کے مقابلے میں یاد ہی نہ آئے گا۔ لیکن میرؔ کے یہاں بھی حسب معمول کئی نکات ہیں جو اس قدر آہستگی اور سہج سے بیان ہو گئے ہیں کہ عام طور پر وہ نگاہوں سے اوجھل رہیں گے۔ ملاحظہ ہو:

(۱) خود کو خاموش کہہ کر اور دوسروں کو گفت گو کرتا ہوا بیان کر کے پُر لطف طنزیہ تناؤ پیدا کیا ہے۔ اپنی بے چارگی بھی بیان کر دی، لیکن وقار کو ہاتھ سے جانے نہ دیا کیوں کہ خاموشی میں وقار ہے اور آہ و فغاں میں تمکین کی کمی۔

(۲) لفظ ''خاموشوں'' میں استبداد کا بھی اشارہ ہے، کہ ہم کو جبراً خاموش رکھا گیا ہے۔

(۳) ''حرف خیر'' کے تین معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہمارے بارے میں کسی نے اچھی کوئی بات، کوئی کلمۂ خیر نہ کہا۔ دوسرا مفہوم یہ کہ کسی نے ہمارے بارے میں یہ نہ کہا کہ ہم خیریت سے ہیں (اچھی طرح ہیں۔ ہماری حالت اچھی ہے۔) لہٰذا یہاں یہ کنایہ بھی ہے کہ ان خامشی شیوہ لوگوں کا حال اچھا نہیں۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ کسی نے ہمارے بارے میں کوئی اچھی فائدہ مند بات نہ کہی (مثلاً یہ نہ کہا کہ ان لوگوں پر ستم کم کر دو، یا ان کو بزم میں بلا لو، وغیرہ۔)

(۴) پوری صورت حال میں یہ کنایہ تو ہے ہی کہ معشوق کی بزم میں بیٹھنے والے، خوشامدی اور تھالی کے بینگن ہیں۔ سچ بولنا اُن کے لیے اتنا اہم نہیں ہے جتنا معشوق کو خوش کرنا اور اُس کی مرضی کے مطابق بات کہنا۔

(۴۱۹) (۶۱۰)

چاک پر چاک ہوا جوں جوں سلایا ہم نے اس گریباں ہی سے اب ہاتھ اُٹھایا ہم نے

یاں فقط ریختہ ہی کہنے نہ آئے تھے ہم چار دن یہ بھی تماشا سا دکھایا ہم نے

تازگی داغ کی ہر شام کو بے بیچ نہیں آہ کیا جانے دیا کس کا بجھایا ہم نے

۳۱۹/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ پھر بھی، مصرع ثانی کی بندش بہت چست ہے، اور مصرع اولیٰ میں ''پر'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) ''کے بعد'' یعنی چاک کے بعد چاک ہوا۔ (۲) کلمۂ تاکید، یعنی چاک ہوا اور یقیناً چاک ہوا۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے ''دلی کی آخری شمع'' میں مومن کی زبان سے کہلایا ہے، ''اس کا جوڑا آئے پر آئے'' یعنی یقیناً آئے۔

۳۱۲/۲ پُر اسرار شعر کہنے میں میر، غالب اور اقبال ہمارے یہاں ممتاز ہیں۔ لیکن میر کے یہاں بھی زیر بحث شعر سا پُر اسرار شعر کم ملے گا۔ تعلی کے شعروں میں بھی میر کو ید طولیٰ حاصل ہے، اور وہ نئے نئے رنگ سے اپنے فن کے بارے میں تعلی کرتے ہیں:

دل کس طرح نہ کھینچیں اشعار ریختے کے بہتر کیا ہے میں نے اس عیب کو ہنر سے (دیوانِ اوّل)

اشعار میر پر ہے اب ہائے وائے ہر سو کچھ سحر تو نہیں ہے لیکن ہوا تو دیکھو (دیوانِ دوم)

اے میر شعر کہنا کیا ہے کمال انساں یہ بھی خیال سا کچھ خاطر میں آگیا ہے

شاعر نہیں جو دیکھا تو تو ہے کوئی ساحر دو چار شعر پڑھ کر سب کو رجھا گیا ہے (دیوانِ چہارم)

دیوانِ دوم کے شعر کا قافیہ تو ایسا رکھ دیا ہے اور اس کی ردیف ایسی زبردست بیٹھی ہے کہ اس شعر پر غزلیں قربان ہو سکتی ہیں۔ ''ہوا'' (بہ معنی ''باد'') پڑھیں تو قافیہ اور ردیف دونوں کے معنی کچھ اور ہیں، اور شعر کے معنی بھی کچھ اور ہیں، اور اگر ''ہوا'' (''ہونا'' کا ماضی) پڑھیں تو پھر قافیہ، ردیف، شعر، سب کے معنی نہ صرف کچھ اور ہیں، بل کہ قافیہ اور ردیف دونوں کثیر المعنی ہو جاتے ہیں۔ دیوانِ چہارم کے قطعے میں پورا نظریۂ شعر آگیا ہے، اور رعایتوں کا اہتمام الگ۔ دیوانِ اوّل والے شعر کا بھی مصرع ثانی کثیر المعنی ہے اور قول محال اس پر مستزاد۔ پھر یہ قائم کے مشہور شعر کا نہایت عمدہ جواب بھی ہے۔

تو پھر ان سب کے باوجود شعر زیرِ بحث کیوں؟ اس شعر میں متکلم (یا میر خود) ہم سے کیا کہہ رہا ہے؟ کیا ریختہ کہنا تماشا دکھانے کے برابر اس لیے ہے کہ ہزار مضمون آفرینی ہو لیکن دل کا مطلب حاصل نہیں ہوتا (یعنی معشوق حاصل نہیں ہوتا۔ یا ادائے مطلب نہیں ہو پاتا۔) میر:

عبارت خوب لکھی شاعری انشا طرازی کی ولے مطلب ہے گم دیکھیں تو کب ہو مدعا حاصل (دیوانِ سوم)

یا پھر ریختہ گوئی تماشا اس لیے ہے کہ یہ لوگوں کی نظر میں محض تفریحی شے ہے، شعر فہمی ان کے بس کا روگ نہیں؟ (۳۱۶/۴) یا پھر یہ کہ سامعین سب ناقص ہیں، اس لیے اپنے کمال کا اظہار نہ کیا، بل کہ ایک تماشا سا دکھا دیا، جیسا کہ دیوانِ اوّل ہی میں ہے:

گفت گو ناقصوں سے ہے ورنہ میر جی بھی کمال رکھتے ہیں

یا پھر ریختہ گوئی اس لیے تماشا ہے کہ یہ متکلم کا اصل مقصدِ زیست نہیں۔ مصرع اولیٰ میں کہا ہے کہ ہم یہاں فقط ریختہ ہی کہنے نہ آئے تھے۔ تو پھر اصل مقصدِ زیست کیا تھا؟ عشق کرنا؟ یا پھر ریختہ گوئی اس معنی میں تماشا تھی کہ یہ ہمارے اصل خیالات کا

''پردہ'' تھی؟ (۳۶/۱) لیکن یہ بھی کہا ہے کہ ریختہ گوئی کا تماشا ہم نے چار دن (یعنی چند دن، تھوڑے عرصے تک) ہی دکھایا۔ تو پھر زندگی کے بقیہ دن کس مصروفیت میں گذارے؟ کیا کوئی داخلی، باطنی زندگی اور تھی جس کی خبر اوروں کو نہ لگی، لیکن وہی متکلم کی اصل زندگی تھی؟ یا پھر پوری زندگی ہی کو چار دن سے تعبیر کیا ہے، یعنی ساری زندگی کی مدت یا تو صرف چار دن تھی، یا چار ہی دن لگتی تھی، کہ بہت جلد ختم ہو گئی۔ لیکن ریختہ کو بھی ''تماشا سا'' کہا ہے، جس کے کم سے کم دو معنی ہیں۔ (۱) دراصل یہ تماشا نہ تھا، بل کہ حقیقت تھا۔ (۲) یہ تماشا بھی نہ تھا، بل کہ تماشے کا ڈھونگ تھا۔ یعنی ہماری ریختہ گوئی وہ ڈراما تھی جو کسی ڈرامے کے اندر (مثلاً ''ہیملٹ'' میں) کسی اور مقصد سے ڈال دیا جاتا ہے۔ میر مبہم گوئی کے بادشاہ ہیں، لیکن اس قدر امکانات اور سوالات سے پُر شعر اُنھوں نے بھی بہت نہ کہے ہوں گے۔

شعر کا لہجہ بھی دل چسپ ہے۔ ایک طرح سے دیکھیے تو یہ ایسے کامیڈی اداکار کا لہجہ ہے جو بظاہر تو اسٹیج پر لطیفے سنا رہا ہوتا ہے، لیکن دراصل اپنے سامعین پر پوری طرح حاوی ہوتا ہے اور اُنھیں موم کی ناک سمجھتا ہے۔ ایک طرح دیکھیے تو یہ کسی بوڑھے گرگ باراں دیدہ قسم کے اُستاد کا لہجہ ہے، جس کے بارے میں یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ سچ بول رہا ہے کہ بڑھا نک رہا ہے۔ ایک طرح دیکھیے تو لہجے میں ایک پیغمبرانہ شان ہے (ہم یہاں ریختہ گوئی کے لیے نہیں بھیجے گئے تھے۔)، اور ہلکی سی المیہ کی تہ بھی ہے کہ: جہاں میں تم آئے تھے کیا کر چلے۔ یہ بھی ملحوظ رکھیں کہ دنیا کو چار دن کی بہار اور خود عمر کو محض ''چار دن'' بھی کہتے ہیں۔ عجب غیر معمولی شعر کہا ہے، کہ اس کا سرا ہی ہاتھ نہیں لگتا۔ ان دو مصرعوں میں اتنا کچھ بھر دیا ہے کہ تفہیم کرنے والے کی جان پر بن گئی ہے۔

۴۱۹/۳ یہ مضمون بالکل نیا ہے، اور اس کی تازگی اور ندرت ہی نہیں بل کہ اس کی گہرائی بھی قابلِ داد ہے۔ ۱۵۴/۱ پر ہم عاشق کے دل میں کسی کی آہ کو ہر رات تیر کی طرح پار ہوتے ہوئے دیکھ چکے ہیں۔ یہاں بھی اسی قسم کا مضمون ہے، لیکن اس میں اسرار زیادہ ہے۔ دل میں داغ ہے (داغ عشق، داغ غم وغیرہ) اور وہ ہر شام کو نئی آب و تاب کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے۔ اس پر متکلم کو شک ہوتا ہے کہ کیا میں نے کسی اور کا چراغ کہیں بجھایا ہے تو اس کے عوض میں میرا داغ روشن ہوا ہے۔ اس میں حسب ذیل امکانات ہیں:

(۱) دنیا میں چراغوں کی تعداد محدود ہے۔ اگر کہیں ایک چراغ روشن ہوگا تو اُس کے بدلے کہیں اور ایک چراغ ٹھنڈا بھی ہوگا۔ یعنی دنیا کی تقدیر میں جتنے چراغ ہیں، اُتنے ہی رہیں گے۔ نہ وہ زیادہ ہوں گے۔ نہ کم۔

(۲) دنیا میں روشنی کی مقدار بھی محدود ہے۔ اگر کہیں روشنی بڑھے گی تو ساتھ ہی ساتھ کہیں گھٹے گی بھی۔ اگر میرا چراغ روشن تر ہوا، یا اُس کا دھندلا پن مبدل بہ ضو ہوا، تو کہیں کوئی چراغ بجھا بھی ہوگا۔ یا بجھایا گیا بھی ہوگا۔

(۳) متکلم کے دل اور دوسروں کے غم میں باطنی ہم آہنگی اور ایک دردی (empathy) ہے۔ اگر کہیں کسی کا چراغ گل ہوتا ہے تو اُس کی ہمدردی میں میرے دل کا داغ (= داغ غم) اور چمک اُٹھتا ہے۔

(۴) جب ہم ہر شام آہ کرتے ہیں تو ہمارا داغ دل چمک اُٹھتا ہے (پھونک مارنے سے آگ بھڑکتی ہے۔) لیکن ہماری آہ کیا جانے کہ (اس آہ کے باعث) ہم نے کس کا چراغ بجھا دیا۔ (یعنی آہ اتنی تیز تھی کہ کسی پڑوسی کا چراغ بجھا

گئی۔)

(۵) مصرع ثانی سے لازمی طور پر یہ مراد نہیں کہ متکلم نے کسی کا چراغ جان بوجھ کر بجھایا ہے، بل کہ یہ کہ اس کی وجہ سے، اُس کے کام کے نتیجے میں، چراغ بجھا ہے۔

مزید خوبیاں ملاحظہ ہوں۔(۱) داغ کے روشن ہونے، یا داغ کی روشنی کو "تازگی" کہنا عمدہ استعارہ ہے، کیوں کہ اس میں داغ کی ہر روز تجدید کا کنایہ بھی ہے۔(۲) "آہ" اور "بجھایا" میں رعایتِ معنوی ہے۔(۳) لہجے میں محزونی کے ساتھ تھوڑا سا رنج لیکن تھوڑا سا غرور بھی ہے کہ ہمارا داغ ہر شام روشن تو رہتا ہے۔ چاہے کسی اور کے چراغ کو بجھا کر ہی کیوں نہ روشن ہوتا ہو۔(۵) "بے پیچ" پر مفصل گفت گو کے لیے ملاحظہ ہو ۳۷۹/۴ ۔

(۶۱۱) (۴۲۰)

۱۱۳۵ ظلم کہیں تو مل کبھو دارو پیے ہوئے پھرتے ہیں ہم بھی ہاتھ میں سر کو لیے ہوئے

آؤ گے ہوش میں تو ٹک اک سدھ بھی لیجیو اب تو نشے میں جاتے ہو زخمی کیے ہوئے

جی ڈوبتا ہے اس گہر تر کی یاد میں پایان کار عشق میں ہم مرجیے ہوئے مرجیا=غوطہ خور

کافر ہوئے بتوں کی محبت میں میر جی مسجد میں آج آئے تھے قشقہ دیے ہوئے

۴۲۰/۱ اس اور اگلے شعر میں وہی مضمون آفرینی اور ظرافت کا امتزاج ہے جو میر کا خاصہ ہے، کہ بات بہ ظاہر "درد انگیز" ہے، لیکن اسے خوش طبعی کے لہجے میں کہا ہے۔ اس طرح اس کی اہمیت کم نہیں ہوتی، لیکن متکلم اور واقعے (یا سانحے، یا تجربے) کے درمیان فاصلہ پیدا ہو جاتا ہے اور غیر ضروری جذبات انگیزی سے نجات مل جاتی ہے۔ مطلعے میں تو کئی باتیں ایسی دل چسپ ہیں کہ اسے نمونے (model) کے طور پر پیش کر سکتے ہیں۔(۱) معشوق اسی وقت آمادۂ قتل ہوگا جب وہ نشے میں ہوگا۔ یعنی یوں تو وہ مزاج کا قاتل نہیں ہے، لیکن نشے میں شاید اُس کا ہاتھ چل جائے۔ یا پھر یہ کہ ہوش و حواس کی حالت میں وہ متکلم/عاشق کو لائق کشتن ہی نہ سمجھے گا۔ (یعنی اسے نہایت حقیر، زبوں اور لاغر دیکھ کر اُسے مارنا پسند نہ کرے گا۔) ہاں نشے کی جھونک میں مار بیٹھے تو مار بیٹھے۔ اگلا شعر اس مضمون پر ملاحظہ ہو۔(۲) معشوق کے ہاتھ سے قتل ہونا مقصدِ زیست تو ہے ہی، لیکن ایک طرح کا کھیل بھی ہے، یعنی زندگی میں بہترین تفریح یہی ہے کہ معشوق کا سامنا ہو اور وہ ہمارا سر اُڑا دے۔ یہ مفہوم اس لیے برآمد ہوتا ہے کہ شعر کا لہجہ بے تکلف گفت گو اور اس طرح کے اشتیاق پر مبنی ہے جو کھیل کود یا تفریحی کاموں کے لیے ہمارے دل میں ہوتا ہے۔ کہ ارے بھائی کہیں تو نشے کے عالم میں مل جاؤ، ہم بھی اپنا سر کٹانے کے شوق میں گھومتے پھر رہے ہیں۔(۳) سر کٹانے کے شوق کو یوں کہنا کہ ہم اپنا سر ہاتھ میں لیے پھر رہے ہیں۔ (یعنی سر کاٹ کر ہاتھ پر رکھے ہوئے ہیں) پُرلطف قولِ محال ہے اور طنزیہ تناؤ پیدا کرتا ہے۔(۴) مصرع ثانی میں "ہم بھی" کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہم جیسے اور بھی ہیں۔ دوسرے مفہوم کے اعتبار سے "بھی" کلمۂ اشد اور تاکید ہے، یعنی زور دینے کے لیے ہے۔(۵) لفظ "ظالم" بھی یہاں بڑی مناسبت اور محاوراتی حسن کا حامل ہے۔ (مزید ملاحظہ ہو ۳۶۸/۱ اور ۴۰۸/۳ ۔) (۶) اسی طرح، لفظ "دارو"

میں روز مرہ کا لطف تو ہے ہی، یہ معشوق اور متکلم دونوں کے انداز اور کردار میں بے تکلفی بھی پیدا کر رہا ہے۔ اس لفظ کے باعث معشوق بازاروں میں گھومنے والا بے تکلف (informal) کھلنڈرا، اور آزادہ رو شخص معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ لفظ ''دارو'' میں جو ''عوامی'' کیفیت ہے وہ ''بادہ''، ''مے''، ''شراب'' وغیرہ میں نہیں ہے۔ یوں تو ''دارو'' بھی بدیسی لفظ ہے، لیکن ''شراب'' کے معنی میں یہ اُردو ہے، فارسی میں ''دارو'' بہ معنی ''دوا'' ہے، اور ''داروے مستی'' وہ دوا یا چیز ہے جسے شراب میں ڈالیں تو نشہ زیادہ ہوتا ہے۔ (ملاحظہ ہو ''بہارِ عجم''۔) صاحب ''نور اللغات'' کہتے ہیں کہ ''دارو'' بہ معنی ''شراب'' اہل ہنود کا روز مرہ ہے، مجھے اس میں شک ہے، لیکن یہ بات یقینی ہے کہ ''بادہ''، ''مے'' وغیرہ کے مقابلے میں ''دارو'' زیادہ ''بازارو'' اور بے تکلف لفظ ہے (جیسا کہ بدیسی کے مقابلے میں دیسی لفظ ہوتا ہے۔) دیسی لفظ کی قوت اسی بات میں ہے کہ وہ فوری اثر اور زور رکھتا ہے۔ میر :

سنا جاتا ہے اے گھیلے ترے مجلس نشینوں سے کہ تو دارو پیے ہے رات کو مل کر کمینوں سے (دیوانِ سوم)

یہاں اور زیرِ بحث شعر میں ''دارو'' کی جگہ ''بادہ'' رکھ دیں تو شعر کا لطف اور زور آدھا رہ جاتا ہے۔

۴۲۰/۲ یہ مضمون عام ہے کہ معشوق نے عاشق کو زخمی کیا، منھ موڑ کر چل دیا، اور آئندہ خبر نہ لی۔ اس کی بلندی اور پستی دونوں ہی دیکھنا ہوں تو نظیری اور آرزو لکھنوی کے مندرجہ ذیل شعر ملاحظہ ہوں :

(۱) مشو از حال من غافل کہ زخم کاریے دارم مبادا دیگرے صید ترا از خاک برگیرد (نظیری)

(میرے حال سے غافل مت ہو جا کہ میرا زخم کاری ہے۔ میں تیرا شکار ہوں، ایسا نہ ہو کہ مجھے راہ میں زخمی پڑا دیکھ کر کوئی اور شخص اُٹھا لے۔)

(۲) جاتے کہاں ہیں آپ نظر دل سے موڑ کے تصویر نکل پڑتی ہے آئینہ توڑ کے (آرزو لکھنوی)

نظیری کے شعر میں خفیف سی چالاکی کے ساتھ زخم خوردگی کا وقار ہے۔ آرزو کے شعر میں معشوق کو پکارنے کا انداز ابتذال اور رکاکت سے خالی نہیں۔ ان کا مصرع ثانی اگرچہ ڈرامائی ہے، لیکن نہ تو دل کے زخم اور نہ معشوق کے چلے جانے کے لیے مناسب استعارہ پیش کرتا ہے۔ میر کے یہاں حسبِ معمول اُوپر اُوپر ذرا ''دردناکی'' ہے، لیکن دراصل لہجہ ظریفانہ اور معشوق پر پھبتی کسنے کا سا ہے۔ پھر میر کا معمولہ ابہام بھی ہے کہ مصرع اولیٰ میں یہ بات واضح نہیں کہ ''سدھ بھی لیجیو'' متکلم/عاشق کی سدھ لینے کے لیے ہے کہ خود معشوق کو صلاح دے رہے ہیں کہ میاں جب نشہ اُترے اور ہوش آئے تو اپنی خبر لینا کہ تم کس حال میں تھے اور کیا کر بیٹھے؟ ''آؤ گے'' بہ معنی ''آؤ'' ہے، لیکن مستقبل کا صیغہ استعمال کر کے یہ کنایہ رکھ دیا ہے کہ معشوق کا ہوش میں آنا نہ صرف مشکل ہے، بل کہ مستقبل بعید کی بات ہے۔ مثلاً مصرع یوں بھی ممکن تھا :

آؤ جو ہوش میں تو ٹک اک سدھ بھی لیجیو

ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا صورت میں ہوش آنے کی بات کم و بیش فوری ہے۔ جب کہ اصل مصرع میں ایسا نہیں۔ ''آؤ گے'' اور ''جاتے ہو'' کی رعایت بھی عمدہ ہے۔ مصرع ثانی میں بھی دو معنی کا امکان ہے۔ اول تو یہ کہ تم اس وقت نشے میں ہو (اور نشے کے عالم میں) مجھے زخمی کر کے جا رہے ہو۔ دوسرے معنی یہ کہ معشوق نے پہلے زخمی کیا پھر شراب پی اور جب

نشہ خوب ہو گیا تو اپنے شکار کو زخمی ہی چھوڑ کر چل دیا۔ گویا نشے کے باعث وہ اپنی ہی سدھ بدھ سے مجبور ہے، زخمی عاشق کا خیال کیا کرے؟ لہٰذا زخمی /متکلم /عاشق کہتا ہے کہ اب تو تم نشے میں ہو اور میری خدمت انجام دینے سے مجبور ہو، لیکن جب ہوش میں آنا تو میری خبر گیری کرنا۔

اب یہاں ایک معنی اور نکلتے ہیں، کہ اگر تم ہوش میں ہوتے تو میرا کام تمام کر کے جاتے، سید محمد خان رند:

سانس دیکھی تن بسمل میں جو آتے جاتے — اور چرکا دیا صیاد نے جاتے جاتے

لیکن وفور نشہ کے باعث تم مجھے زندہ (نیم جان) چھوڑ کر جا رہے ہو۔ جب ہوش آئے تو واپس آکر ادھورے کام کو مکمل کر دینا اور میرا رشتہ حیات قطع کر جانا۔ اس مفہوم کی رو سے ''ٹک اک سدھ بھی لیجیو'' سے مراد یہ دیکھنا ہے کہ میں مرا بھی ہوں کہ نہیں، اور اگر ابھی جان باقی ہو تو مجھے ختم کر دینا ہے۔ ان معنی کی روشنی میں شعر میں جو بہ ظاہر ذرا سی ''درد نا کی'' (بل کہ ایک ذرا خود ترحمی) ہے، اس کا بھی خاتمہ ہو جاتا ہے۔ ہاں ظرافت بھی معدوم ہو جاتی ہے، لیکن ایک نئے معنی تو ہاتھ میں آتے ہیں، اور یہ تو ظاہر ہے کہ تمام معنی بہ یک وقت موجود ہیں اور کسی کو کسی پر فوقیت دینے کی ضرورت نہیں۔

مذکرہ بالا تعبیر کی روشنی میں مضمون کی نوعیت ذرا بدل جاتی ہے، اور اشتیاق قتل کا مضمون نئے رنگ سے سامنے آتا ہے، جیسا کہ حسن بیگ رفیع کے شعر میں ہے:

تا قیامت دل آں کشتہ نہ گیرد آرام — کہ دلش زخم دگر خواہد و قاتل برود

(اس کشتے کے دل کو تا قیامت آرام نہ ملے گا جس نے ایک اور زخم کی تمنا کی لیکن قاتل (منھ پھیر کر) چلا گیا۔)

قاسم قتی نے بھی اس زمین میں اسی مضمون کو ذرا نئے پہلو سے باندھا ہے:

باکم از کشتہ شدن نیست ازاں می ترسم — کہ ہنوزم نفسے باشد و قاتل برود

(مجھے مرنے کا کوئی ڈر نہیں، ڈر تو اس بات کا ہے کہ ابھی میری سانس چل رہی ہو اور قاتل (مجھے چھوڑ کر) چلا جائے۔)

نشے کی حالت میں قتل /زخمی کرنے کا مضمون میر نے دیوانِ سوم میں بھی خوب باندھا ہے:

کہنے لگا کہ شب کو میرے تئیں نشہ تھا — مستانہ میر کو میں کیا جان کر کے مارا

یہاں بھی متکلم کے لہجے میں ظرافت اور (اگر خود عاشق متکلم ہے تو) درویشانہ ملنگ پن ہے۔ گویا مرنا اس کے لیے اہم نہیں ہے، معشوق کا الھڑ پن اور اس کی ادائے مستانہ اہم ہے۔

۴۲۰/۳ اس شعر میں ایہام و رعایت کا بازار گرم ہے۔ اور یہ شعر پھر اس بات کا ثبوت ہے کہ کلاسیکی غزل میں مضمون اور زبان کا خلاقانہ استعمال بنیادی اہمیت رکھتا ہے، ''جذبے کی سچائی''، ''آپ بیتی کو جگ بیتی بنانا''، ''دل کا غم زبان پر لانا'' وغیرہ کی کوئی جگہ کلاسیکی شعریات میں نہیں۔ یہ چیز ایسی نہیں کہ شعر ان کے بغیر قائم نہ ہو سکے۔ لیکن مضمون کی ندرت اور زبان کا خلاقانہ استعمال ایسی ضرورتیں ہیں جن کو پورا کیے بغیر شاعر کو چارہ نہیں۔

پہلے مصرع ثانی کو دیکھتے ہیں۔ ''مرجیا'' (اول مفتوح) کے معنی ہیں ''غوطہ خور'' خاص کر وہ شخص جو غوطہ لگا کر

سمندر سے موتی نکالتا ہو۔ لیکن ''مر'' اور ''جیے'' کے اتصال کی وجہ سے اکثر لوگوں کو (جن میں صاحب ''آصفیہ'' جناب برکاتی اور ''اُردو لغت تاریخی اُصول پر'' شامل ہیں) یہ دھوکا ہوا ہے کہ اس کے معنی ضعیف، مردہ دل، ست اور کاہل، وہ جو مرمر کر بچا ہو، مرمر کر جینے والا'' وغیرہ بھی ہیں۔ دراصل اب معنی میں لفظ ''مرجیوڑا'' ہے (پلیٹس ۔) اس طرح ''مرجیا'' میں زبردست ایہام صوت ہے، کہ اس لفظ پر دو بالکل مختلف لفظوں کا دھوکا ہوتا ہے۔ پھر ''پایان کار'' میں بھی ایہام ہے کہ ''پایان'' کے معنی ہیں ''حد، انتہا، کنارہ''۔ لیکن یہاں ''پایان کار'' بہ معنی ''آخرکار'' ہے، اور سمندر، دریا، وغیرہ کے ساتھ بھی (ان کی وسعت ظاہر کرنے کے لیے) ''بے پایاں'' لگاتے ہیں۔ مثلاً ''بحر بے پایاں''۔ اس اعتبار سے بھی ''پایاں'' اور ''مرجیا'' اور ''ڈوبتا'' میں رعایت ہے۔

مصرع اولیٰ میں سب سے زیادہ خوب صورت چیز مناسبت الفاظ ہے کہ ''جی ڈوبتا'' کی مناسبت سے ''گہرتر'' کہا ہے۔ مثلاً مصرع یوں بھی ممکن تھا :

(۱) جی ڈوبتا ہے اس گل خوبی کی یاد میں

مضمون وہی ہے لیکن مناسبت کم ہو جانے کے باعث مصرعے کا لطف گھٹ گیا ہے۔ ملحوظ رہے کہ ''گہر'' اور ''تر'' دونوں مناسبت کے لفظ ہیں۔ چوں کہ ''آب'' کے ایک معنی ''چمک'' ہیں۔ اس لیے چمک دار موتی کو ''گہرتر'' کہتے ہیں۔ لہٰذا ڈوبتا، گہر، مرجیا، ان سب سے ''تر'' کی مناسبت ظاہر ہے۔ اگر مصرع یوں ہوتا :

(۲) جی ڈوبتا ہے گوہر خوبی کی یاد میں

تو بھی مناسبت آدھی رہ جانے کے باعث لطف آدھا رہ جاتا۔ ملحوظ رہے کہ مناسبت کی صفت یہ ہے کہ جب موجود ہوتی ہے تو اکثر اُس پر دھیان نہیں جاتا، لیکن جب وہ نہیں ہوتی تو اُس کی کمی کھٹکتی ہے۔ مثلاً مشاق قاری/سامع فوراً کہہ دے گا کہ مصرع نمبر ۱ میں مناسبت کی کمی ہے۔ اس کے برخلاف رعایت کا وصف یہ ہے کہ جب موجود ہوتی ہے تو اکثر اس پر نظر پڑتی ہے، لیکن جب وہ نہیں ہوتی تو اُس کی کمی کھٹکتی نہیں۔ مثلاً شعر زیرِ بحث میں ''ڈوبتا'' اور ''مرجیا'' کے معنی قائم کرنے کے لیے ''پایان کار'' کہنا ضروری نہیں۔ کوئی بھی لفظ، جس سے انتہا، آخر وغیرہ کے معنی نکلتے، کافی تھا، مثلاً مصرع یوں ممکن تھا :

(۳) آخر کو اس کے عشق میں ہم مرجیے ہوے

صاف ظاہر ہے کہ یہاں اس قسم کی کمی نہیں کھٹکتی جیسا کہ مصرع نمبر ۱ میں ہے۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ اصل مصرع بہت بہتر ہے، کیوں کہ ''پایان'' کے ذریعہ رعایت پیدا کر کے شعر کا لطف دوبالا کر دیا گیا ہے۔

جناب عبدالرشید نے توجہ دلائی ہے کہ قاضی محمود بحری نے ایک لفظ ''مرجیاں'' استعمال کیا ہے۔ بہ معنی ''وہ لوگ جو مر کر جیتے ہیں''، یعنی ''موتوا قبل ان تموتو پر عمل کرتے ہیں۔'' بحری کا شعر ہے :

اس فنا میں جے بقا کا بھید ہے سو بحریا — بے=جو

جیوتے مرگے سو جا اس مرجیاں کوں پوچھنا — مرگے=مرگئے

میرا خیال ہے کہ اصل لفظ ''مرجیا'' ہوگا، اور ''مرجیاں'' اس کی جمع ہے۔ اور اسی لفظ سے صاحب ''آصفیہ'' کو

دھوکا ہوا ہوگا۔ لیکن ''اُردو لغت، تاریخی اُصول'' نے عجب مغالطے پیدا کیے ہیں۔ ''مرجیا'' کے تحت وہاں درج کیا گیا ہے۔
''مر مر کر بچنے والا، وہ شخص جو مر کر بچا ہو'' (یہ معنی آصفیہ سے اخذ کیے گئے ہیں) اور سند میں آبرو کا شعر لکھا ہے:

کیوں نقد جی کوں ان پہ دیتا ہے اوس کے بدلے　　اے مرجیے نہیں ہے اپنے کا مال موتی

اس بات سے قطع نظر کہ شعر غلط نقل ہوا ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ یہ شعر صاف ظاہر کر رہا ہے کہ ''مرجیا'' کے معنی ہیں ''غوطہ خور'' جو موتی کے لیے غوطہ لگاتا ہے۔ صحیح شعر یوں ہے:

کیوں نقد جی کوں ان پہ دیتا ہے اوس کے بدلے　　اے مرجیے نہیں ہے اپنے کا مال موتی

اب ''مرجیا'' بہ معنی ''غوطہ خور'' اور بھی صاف ہو جاتے ہیں۔ ارباب ''لغت'' نے میر کا بھی ایک شعر شکار نامے سے نقل کیا ہے۔ وہاں بھی معنی بالکل صاف ''غوطہ خور'' کے ہیں:

پلنگان صحرا کے دل خوں کیے　　نہنگان دریا ہوے مرجیے

اس کے بعد ''لغت'' میں معنی درج ہیں: ''وہ شخص جو مردہ دل نہایت ضعیف، سست اور کاہل ہو'' اور سند میں ''طلسم ہوشربا'' کے کسی انتخاب سے یہ فقرہ دیا ہے۔

اک دو ہتڑ مارا کہ موے مرجیا جن، خدا تجھے غارت کرے۔

یہاں دو مسامحے ہوے ہیں۔ اصل فقرہ ''مرجیا جن'' (اول مکسور) ہے جو عمرو عیار کے لیے عورتیں بولتی ہیں۔ ارباب لغت نے ''مرجیا'' کو ''مرجیا'' پڑھا اور ''جن'' کو الگ لغت فرض کیا اور یہ غور نہیں کیا کہ ان کا اقتباس موجودہ صورت میں بے معنی ہے۔

جناب شاہ حسین نہری نے سوال اُٹھایا ہے کہ کیا میر کے شعر میں ''مرجیے'' کو ''مرجیہ'' پڑھ سکتے ہیں؟ ''مرجیہ'' میں اوّل مضموم ہے اور آخری حرف ہائے ہوز ہے۔ یہ ایک فرقہ ہے، جس کے ارا کین کا عقیدہ ہے کہ صرف کلمہ گو ہونا کافی ہے اور عدم اطاعت سے ایمان پر کوئی اثر نہیں ہوتا اور نہ کوئی گناہ ہوتا ہے۔ ان کی دلیل یہ ہے کہ کافر اگر اطاعت اسلام کرے تب بھی اس کا کفر متاثر نہیں ہوتا۔ بہر حال اس فرقے کی گمراہیاں اپنی جگہ، لیکن یہ ظاہر ہے کہ میر کے شعر میں فرقۂ مرجیہ کا کوئی مذکور نہیں۔

اب شعر پر مزید غور کرتے ہیں۔ مصرع اولیٰ میں ''یاد'' کو استعارہ مانیے تو وہ گویا ایک سمندر ہے جس میں دل ڈوب رہا ہے۔ اور اگر لغوی معنی میں رکھیے تو ''جی ڈوبتا ہے'' کو استعارہ مانیے۔ یہ طرفہ تناؤ اس مصرع میں ہے۔ ''مرجیا'' کی معنویت بہر حال باقی رہتی ہے۔ اور یہ بات تو بہر حال ثابت ہے کہ متکلم کوئی ''غمگین'' شعر نہیں کہہ رہا ہے، بل کہ زبان کے امکانات کو کھنگال رہا ہے، اور ہمیں دکھا رہا ہے کہ دیکھو قادر الکلامی اسے کہتے ہیں۔ (ہم لوگ اس لفظ کے معنی سے اب اس قدر بے گانہ ہو چکے ہیں کہ جوش جیسے بے ربط اور عدم مناسبت کے شکار شاعر کو صرف اس بنا پر قادر الکلام کہتے ہیں کہ وہ مصرعوں میں طرح طرح کے الفاظ جمع کرنے پر قادر تھے۔ ایسے زمانہ میں میر اور میر انیس کی قادر الکلامی لوگوں پر کہاں ثابت ہو سکتی ہے؟)

۴۲۰/۴ اس مضمون پر ایک بہت زیادہ مشہور شعر دیوانِ اوّل ہی میں ہے :

میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو ان نے تو ۔۔۔ قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

اس شعر میں مصرع ثانی کی برجستگی لائق داد ہے۔ لیکن زیر بحث شعر میں لطف کا انوکھا پہلو میر کی محویت ہے، کہ وہ نہ صرف کافر ہو گیا ہے۔ بل کہ اسے اپنی کافری کی خبر بھی نہیں ورنہ وہ قشقہ لگا کر مسجد میں کیوں آتا؟ یہ بات ظاہر نہیں کی کہ میر کو اس لیے کافر قرار دیا ہے کہ اُس نے قشقہ لگا کر مسجد میں قدم رکھا، یہاں یوں ہے کہ اس کا قشقہ لگانا اس کی کافری کا ثبوت ہے، اور قشقہ لگا کر مسجد میں آنا استغراق فی الصنم کا ثبوت ہے؟ ان امکانات نے شعر میں تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ متکلم کا بھی ابہام اس شعر میں خوب ہے کہ بعض لوگ آپس میں بات کر رہے ہیں۔ یا کوئی شخص کسی اور سے بات کر رہا ہے کہ آج مسجد میں ایسا ہوا۔ "بتوں" کا لفظ محاوراتی بھی ہے، یعنی "حسین لوگ"، اور لغوی بھی، یعنی "اصنام"۔ مزے دار شعر کہا ہے۔ قشقہ لگا کر مسجد میں آنا نیا مضمون بھی ہے۔ ملاحظہ ہو ۴۰۴/۱ یہ شعر اس پر فوقیت رکھتا ہے۔

(۴۲۱) (۶۱۷)

عمر بھر ہم رہے شرابی سے ۔۔۔ دل پر خوں کی اک گلابی سے

۱۱۴۰ کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے ۔۔۔ اس کی آنکھوں کی نیم خوابی سے

کام تھے عشق میں بہت پر میر ۔۔۔ ہم ہی فارغ ہوئے شتابی سے

۴۲۱/۱ عام طور پر نسخوں میں : عمر بھر ہم رہے والا مصرع ثانی اور : دل پر خوں والا مصرع اولیٰ لکھا ملتا ہے۔ لیکن درست وہی ہے جو میں نے مرقوم متن کیا ہے۔ معنی کے لحاظ سے بھی اسی ترتیب کو فوقیت ہے۔ پہلے مصرعے میں ایک عام بات ہے کہ ہم ساری عمر کچھ شرابی سے رہے۔ اس کو سن کر توقع ہوتی ہے کہ اگلے مصرعے میں معشوق کی آنکھوں، یا شراب عشق وغیرہ کی بات ہو گی۔ لہٰذا ہم جب اس کے بجائے دل پر خوں کا ذکر بہ طور مینائے شراب سنتے ہیں تو ایک خوش گوار استعجاب سے دو چار ہوتے ہیں۔

"گلابی" بہ معنی "شراب کی بوتل" ہے۔ لہٰذا کیا بہ اعتبار شکل اور کیا بہ اعتبار مظروف، اس کو دل کا استعارہ کرنا بہت خوب ہے۔ ممکن ہے یہ سراج اورنگ آبادی سے حاصل ہوا ہو :

خون دل آنسوؤں میں صرف ہوا ۔۔۔ گر گئی یہ بھری گلابی سب

ایس۔ ڈبلیو۔ فیلن اور پلیٹس نے "گلابی" کے ایک معنی "سرخ رنگ کی شراب" بھی لکھے ہیں۔ یہ معنی کسی اور لغت میں نہ ملے۔ صاحب "آصفیہ" کہتے ہیں کہ "صاحب" (غالباً یہی فیلن، کیوں کہ اس کے ساتھ انھوں نے کام کیا تھا) نے شعر کے معنی غلط سمجھنے کے باعث "گلابی" بہ معنی "شراب" درج کر دیا، "اگرچہ ہم اس کے برخلاف تھے۔" مولوی سیّد احمد دہلوی کی اس رائے کے باوجود اس کا امکان ہے کہ ظرف کو مظروف کے معنی میں قبول کر لیا گیا ہو، جیسا کہ شراب سے متعلق بعض دوسرے ظروف (مثلاً جام، پیمانہ، ساغر، خم) کے ساتھ ہوا ہے، میر نے دیوانِ اوّل ہی میں ایک اور جگہ

''گلابی'' اس طرح برتا ہے کہ گمان گذرتا ہے وہ اس لفظ کو ''شراب'' کے معنی میں بھی لیتے ہوں گے :

عجب کچھ ہے گر میر آوے میسر   گلابی شراب اور غزل اپنے ڈھب کی

''گلابی شراب'' بہ معنی ''وہ شراب جسے گلابی کہتے ہیں''، ورنہ اگر اس کے معنی ''گلابی رنگ کی شراب'' لیے جائیں تو لطف کچھ خاص نہیں، بل کہ ایک طرح کی تکرار ہے۔ عبدالرشید نے کئی ایسے اشعار کی نشان دہی کی ہے جن میں بادۂ گلابی اور اس طرح کی تراکیب اور فقرے برتے گئے ہیں۔

شعر زیرِ بحث میں معنی کی تہیں قابلِ داد ہیں۔ مصرع اولیٰ میں ردیف بہت عمدہ آئی ہے، کہ ہمیں شراب کی عادت نہ پڑی، لیکن دل پر خوں کی گلابی کا نشہ اس قدر تھا کہ ہم نے شرابیوں کی طرح (عالم سرخوشی میں) زندگی گذار دی۔ شعر کے معنی، ظاہر ہے، یہی ہیں کہ ہم خون دل پی کر جیے، اور اُس کا نشہ اس قدر تھا کہ ہم نے شرابیوں کی طرح عمر کاٹ دی۔ اس میں کنایہ اس بات کا ہے کہ ہم نے خونِ دل کو آنسوؤں کے ساتھ بہایا نہیں، یا ہم خون کے آنسو نہ روے۔ کنایے کو ذرا پھیلائیں تو مطلب یہ نکلتا ہے کہ ہم نے خون کے گھونٹ پی کر زندگی کی۔

مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ مصرع ثانی میں بھی ردیف بڑی فن کاری سے آئی ہے۔ ایک معنی تو وہی ہیں جو مذکور ہوے، کہ ''گلابی سے'' بہ معنی ''گلابی پینے کے نتیجے میں''، لیکن دوسرے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں ''دل پرخوں کی ایک گلابی کے اثر سے۔'' یعنی دل پر خوں نہ تھا بل کہ ہمارے سینے میں ایک گلابی دھری ہوئی تھی۔ اس کا ہی نشہ اس قدر تھا کہ ہم تا زندگی شرابی سے رہے۔ لہٰذا اب مراد یہ ہوئی کہ جب ہم نے اپنا دل خون کیا تو وہ سرور و کیف نصیب ہوا کہ ہم تا عمر سرخوشی میں پڑے رہے۔

یہ بات بھی خیال میں رکھیے کہ ہر معنی کی رو سے لفظ ''ایک'' بہت اہم قرار پاتا ہے، کہ بس ایک گلابی کافی ہوئی۔ یعنی خون دل کی شراب اس قدر تند و تیز تھی کہ اس کی ایک گلابی کا نشہ ساری عمر رہا۔ واضح رہے کہ شراب کے وہ برتن جو از قسم بوتل ہیں۔ (یعنی جنھیں جگہ جگہ لے جاسکیں۔ بہ خلاف ''خم'' جو عموماً ایک ہی جگہ رکھا رہتا ہے۔) ظرفیت کے اعتبار سے کئی طرح کے ہوتے ہیں۔ سب سے بڑے کو ''چپلا'' کہتے ہیں، پھر ''مینا''، پھر ''شیشہ''، پھر ''گلابی''، پھر ''قلم۔'' (لفظ ''بوتل'' جو آج سب سے زیادہ عام ہے، وہ ان سب سے نو عمر ہے اور انگریزوں کا آوردہ ہے۔) لہٰذا ''گلابی'' میں شراب بھی بہت زیادہ نہیں ہوتی۔ گویا ایک ذرا سی شراب خون دل عمر بھر کو بہت ہوئی۔

اس شعر پر آل احمد سرور نے بہت عمدہ اظہار خیال کیا ہے۔ سرور صاحب کہتے ہیں: ''اگر میر کے یہاں صرف شباب کے ہیجان کی داستان ہوتی تو اُس کی اتنی اہمیت نہ تھی۔ میر کے یہاں یہ ایک وضع جنوں بن گئی ہے۔ اور اس وضع جنوں میں عاشقی ہی نہیں، زندگی کی کچھ بڑی قدریں بھی شامل ہیں۔ کسی نے ٹھیک کہا ہے کہ اعلا درجے کی عشقیہ شاعری محض عشقیہ ہوتی نہیں، کچھ اور بھی ہوتی ہے۔ دل پر خوں کی اک گلابی سے جو شخص عمر بھر شرابی رہے اُس کی مستی زندگی میں بھی کچھ معنی رکھتی ہے۔ یہ ایک تہذیبی قدر بن جاتی ہے۔'' سرور صاحب کی یہ بات ضرور محلِ نظر ہے کہ ''زندگی کی بڑی قدروں میں'' عاشقی'' شامل نہیں۔ یہ بات نہ صرف ہماری کلاسیکی تہذیب کے تصورات کے منافی ہے، بل کہ خود میر کے تصورات

کے بھی منافی ہے۔ میر کے یہاں تو عشق سے بڑی کوئی قدر نہیں۔ چاہے وہ محض ''شباب کا ہیجان'' ہی کیوں نہ ہو۔ (عشق مجازی پر تھوڑی سی بحث ۴۱۱/۴ پر ملاحظہ ہو۔) آخر ریں بو (Rimbund) کی تمام شاعری شباب کے ہیجان کی ہی داستان تو ہے۔ اس کی بیش تر شاعری غیر عشقیہ ہے، لیکن وہ نوجوانی کے اس جوش و جنوں کے بغیر وجود نہ آتی جس سے ریں بو کی زندگی عبارت تھی۔ مگر اس جوانی کے ہیجان میں مایوسی اور بے اثری کی سیاہی بھی گھلی ہوئی ہے۔ لیکن یہ تو دنیا میں انسان کے وجود کا وہ المیہ ہے، جس کا احساس بودلیئر، ریں بو (Rimbund)، غالب اور میر سبھی کو تھا۔ مثلاً ریں بو کی ایک نظم میں ہم پڑھتے ہیں:

یورپ! ایشیا! امریکا! مٹ جاؤ
ہمارے منتقمانہ دھاوے نے ہر چیز پر قبضہ کر لیا ہے
کیا شہر، کیا میدان...... ہم چور چور کر دیے جائیں گے
آتش فشاں پھٹ پڑیں گے اور سمندروں پر مار پڑے گی

اس ایک ہی بند میں مجنونانہ ہیجان اور موجودہ نظام کو مٹا دینے کے عزم کے ساتھ ساتھ اپنی، اور تمام ''ہیجان شباب'' کی کم ارزی کا تلخ مزہ بھی شامل ہے۔ نظم یوں ختم ہوتی ہے:

یہ سب کچھ نہیں۔ میں وہیں ہوں۔ میں اب بھی وہیں ہوں

بڑی شاعری کے بارے میں تعمیمی حکم لگانے میں یہ خطرہ ہوتا ہے کہ جب خود اس شاعری کو پڑھیں تو جگہ جگہ ''اگر'' اور ''مگر'' لگانا پڑتا ہے۔ اقبال کا معاملہ ہمارے سامنے ہے، کہ وہ کسی ایک اُصول کے تحت ہماری گرفت میں نہیں آتے۔ میر اور غالب کا معاملہ اقبال سے بھی زیادہ پیچیدہ ہے۔ میر کا یہ شعر پڑھیے اور سوچیے کہ اس میں ''ہیجان شباب'' نہ ہوتا تو کچھ بھی نہ ہوتا۔ لیکن اس شعر میں بھی ریں بو کی نظم کی طرح ہیجان کے ساتھ ساتھ بعض پُر اسرار قوتیں بھی ہیں جن میں سے کچھ متکلم کی شخصیت میں ہیں اور کچھ اس کے باہر:

ایسا نہ ہوا ہو گا کوئی واقعہ آگے اک خواہش دل ساتھ مرے جیتی گڑی ہے (دیوان دوم)

۴۳۱/۲ ''کم کم'' دل چسپ لفظ ہے۔ میر نے اسے فارسی معنوں میں استعمال کیا ہے۔ (آہستہ آہستہ، بتدریج۔) تعجب ہے کہ اس شعر کے ہوتے ہوئے صاحب ''نور اللغات'' کہتے ہیں کہ اُردو میں یہ معنی نہیں ہیں۔ ''نور اللغات'' میں جو معنی لکھے ہیں وہ اپنی جگہ پر درست ہیں، اور بعض معنی، مثلاً ''تھوڑا تھوڑا'' شعر زیر بحث کے لیے بھی درست ہیں۔ لیکن ''کم کم'' بہ معنی ''آہستہ آہستہ'' کو نظر انداز کرنا ٹھیک نہیں۔ اب مندرجہ ذیل مفاہیم پر غور کریں:

(۱) کلی آہستہ آہستہ کھلتی ہے۔ یہی صورت خواب آلود آنکھوں کے کھلنے کی ہوتی ہے، خاص کر اگر ہونے والا نو عمر اور الھڑ ہو۔ کلی نے آہستہ آہستہ کھلنا معشوق کی خواب آلود آنکھوں سے سیکھا ہے۔

(۲) نیند کھلنے کے بعد آنکھیں دیر تک بھاری اور نیم وا رہتی ہیں۔ یہ صورت بھی نو عمر لوگوں کے ساتھ زیادہ ہوتی ہے۔ کلی بھی دیر تک نیم وا رہتی ہے۔ پھر کھلتی ہے۔

(۳) معشوق کے آنکھ کھولنے کے انداز میں جو حُسن ہے وہ کلی کے کھلنے میں نہیں ہے۔ کلی نے کھلنے کا فن تیری نیم خواب آنکھوں سے نہیں سیکھا۔

(۴) معشوق کی آنکھیں ہمیشہ نیم خواب معلوم ہوتی ہیں۔ (جیسا کہ نشے کے عالم میں اکثر ہوتا ہے۔) کلی نے بھی معشوق کی آنکھوں میں یہ رنگ دیکھ کر نیم شگفتہ رہنا سیکھ لیا۔ یعنی کلی نے جب سے معشوق کی آنکھوں کو نیم خواب دیکھا ہے، اس نے پوری طرح کھلنا چھوڑ کر صرف نیم شگفتگی کا انداز اختیار کر لیا ہے۔ اس مفہوم کی رو سے شعر میں خیال بندی ہے، کیوں کہ کلی کے ہمیشہ نیم شگفتہ رہنے کی کوئی دلیل نہیں لائے ہیں، اگرچہ خیال خود دل چسپ ہے۔

ملاحظہ فرمائیں، یہ اس شعر کا حال ہے جس کو مکتبی تنقید شفاف، سادہ اور غیر پیچیدہ انداز کی معراج قرار دیتی آئی ہے۔

۴۳۱/۳ اس شعر کا ابہام بہت پُر لطف ہے۔ کوئی بھی بات واضح نہیں کی ہے، اس لیے اس کا مفہوم تقریباً لامحدود ہے۔ عشق میں کاموں کی نوعیت نہ بیان کر کے تمام امکانات قائم کر دیے ہیں۔ یعنی عشق میں آوارگی رسوائی، جنون سے لے کر وصل معشوق تک ہر طرح کے کام ہمارے لیے موجود تھے، یا آسان تھے، یا ممکن تھے، یا ہم پر بہ طور فرض عائد تھے۔ شتابی سے فارغ ہو جانے میں بھی وہی ابہام ہے۔ کیا اس کے معنی یہ ہیں کہ ہم نے ان کاموں کو بہت جلد انجام تک پہنچا دیا۔ یا اس کے معنی ہیں: ہم نے ان کاموں کو ہی نظر انداز کیا اور عشق سے بہت جلد فراغت حاصل کر لی؟ پھر عشق سے فراغت حاصل کرنے کے کیا معنی ہیں؟ (۱) ترک عشق کر دیا۔ (۲) ترک حیات کر دیا۔ (۳) عشق تو قائم رکھا لیکن عشق کے کاموں سے کوئی سروکار نہ رکھا، بس ایک کونے میں پڑے رہے۔

واضح رہے کہ ''فارغ'' کے اصل معنی ہیں ''خالی''۔ لہٰذا اگر یہ معنی مدنظر ہوں تو مراد یہ نکلی کہ ہم نے اپنے دل کو ان کاموں کی خواہش، یا ضرورت یا مجبوری، سے خالی کر لیا۔ یا پھر یہ معنی بھی ہو سکتے ہیں کہ ہم نے اپنے کو عشق سے ہی خالی کر لیا، یا پھر یہ معنی بھی ہو سکتے ہیں کہ ہم نے اپنے کو عشق سے ہی خالی کر دیا، یعنی سارا عشق جلدی سے ختم کر لیا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ دوسری مصروفیتوں سے بھر گئے اور عشق سے خود کو خالی کر لیا۔ غالبؔ:

غم زمانہ نے جھاڑی نشاط عشق کی مستی　　وگرنہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذت الم آگے

غالبؔ کا شعر دل چسپ ہے، لیکن اس میں بات صاف کر دی ہے کہ غم زمانہ نے عشق کا نشہ ہرن کر دیا۔ میر کے شعر میں یہ بات بھی واضح نہیں کہ جلد فارغ ہونے کی وجہ کیا تھی؟ ایک وجہ تو ہم دیکھ ہی چکے ہیں کہ غم زمانہ ہو سکتی ہے، یا پھر یہ کہ عشق کے بوجھ سے جاں بر نہ ہو سکے۔ معشوق کے ستم یا اس کی جدائی سہ نہ سکے، وغیرہ۔ شعر کیا ہے ابہام کا طلسم ہے اور صحیح معنی میں وریدا (Darrida) کی طرح کا متن ہے کہ اس میں معنی کا کوئی ایک مرکز ہی نہیں۔ یا پھر اسے باختن (Bakhtin) کے الفاظ میں کثیر الصوت (Polyphonic) کہیے کہ سب معنی بہ یک وقت موجود ہیں، اور کسی کو کسی پر فوقیت نہیں۔

دیوانِ دوم

ردیف ی

(۴۲۲)

(۹۴۹)

میر دریا ہے سنے شعر زبانی اس کی — اللہ اللہ رے طبیعت کی روانی اس کی
بات کی طرز کو دیکھو تو کوئی جادو تھا — پر ملی خاک میں کیا سحر بیانی اس کی
کچھ لکھا ہے تجھے ہر برگ پہ اے رشک بہار — رقعہ واریں ہیں یہ اوراق خزانی اس کی

۴۲۲/۱ اس غزل میں تیرہ شعر ہیں اور ہر شعر کیفیت کا مرقع ہے، اس لیے انتخاب بہت مشکل تھا، اگر پوری غزل انتخاب میں رکھیں تو اس کی کیفیت، روانی اور اس کی افسانوی شدت، جو گوئٹے کی ''آلام ورتر'' (Sorrows of (Werther) یا کم تر درجے میں نیاز فتح پوری کی ''شہاب کی سرگذشت'' کی یاد دلاتی ہے، ان صفات کے ساتھ کچھ انصاف ممکن تھا۔ لیکن میر تو افسانہ بیان کرنے اور کیفیت پیدا کرنے میں اپنا ثانی یوں ہی نہیں رکھتے، لہٰذا میں نے بہت سوچ سمجھ کر تین شعر ایسے نکالے ہیں جن میں کیفیت کے علاوہ اور خصوصیات بھی ہیں۔ ورنہ اس غزل میں اگر کوئی خرابی ہے تو یہی کہ تیرہ کے تیرہ شعر کیفیت میں اس قدر غرق ہیں کہ پھر گرد و پیش کچھ نظر ہی نہیں آتا، اور لوگوں کو دھوکا ہوتا ہے کہ یہ سارے شعر براہِ راست دل میں اُترتے چلے جا رہے ہیں اور ان میں کوئی صناعی یا پیچیدگی نہیں ہے۔

زیر بحث شعر میں ''طبیعت کی روانی'' کے دو معنی ہیں (۱) اشعار کی بہ کثرت آمد، اور (۲) خود ان اشعار کے آہنگ میں روانی۔ آہنگ میں روانی کے لیے دریا کا استعارہ ہم شاکر ناجی کے یہاں دیکھ چکے ہیں:

روانی طبع کی دریا ستی کچھ کم نہیں ناجی — بھریں پانی ہم ایسی جو کوئی لا دے غزل کہ کے

''دریا'' سے ''دریا دلی'' بھی مراد ہو سکتی ہے، یعنی میر اپنے اشعار سنانے، بل کہ لوگوں کو بخش دینے میں بخل نہیں کرتا۔ پھر یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ یہ شعر اُس وقت کا ہے جب میر زندہ تھا۔ لہٰذا یہ ساری غزل میر کا مرثیہ نہیں ہے، جیسا بعض لوگوں نے سمجھا ہے۔ یہ بھی خیال رہے کہ شعر میں سننے سنانے کا تذکرہ ہے، پڑھنے کا نہیں۔ یعنی جس وقت کا ذکر ہے اُس وقت شعر بڑی حد تک زبانی معاشرے (Oral Society) اور زبانی پن (Orality) کا کردار رکھتا تھا۔ اس پر تدرے مفصل بحث کے لیے ملاحظہ ہو جلد اول، دیباچہ، باب نہم۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جب میر شعر سنانے پر آ جاتا ہے تو سناتا ہی رہتا ہے، گویا دریا کا بند کھل گیا ہو۔ خواجہ عزیز الحسن غوری مجذوب کے بارے میں مشہور ہے کہ جب بھی ان پر کیفیت طاری ہو جاتی تو مسجد سے گھر تک کے راستے میں شعر سناتے سناتے شام سے صبح کر دیتے۔ یہ مشہور شعر ان

ہی کا ہے:

ہر تمنا دل سے رخصت ہو گئی اب تو آ جا اب تو خلوت ہو گئی

۴۲۲/۲ اس شعر میں المیہ محزونی اور صلاحیت کے رائیگاں جانے کا احساس غیر معمولی ہے۔ معنی کی بھی کچھ تہیں موجود ہیں۔ مثلاً میر کی سحر بیانی کا خاک میں مل جانا کئی باعث ہو سکتا ہے۔ (۱) میر خود زندہ ہے لیکن آفات زمانہ، غم معشوق، شاعرانہ صلاحیت کے زوال، وغیرہ کے باعث اس کی سحر بیانی (= شاعری) ختم ہو گئی۔ (۲) شعر تو میر اب بھی کہتا ہے لیکن کسی وجہ سے (یا مندرجہ بالا طرح کی وجہوں سے کسی وجہ کے باعث) اب ان اشعار میں سحر بیانی باقی نہیں۔ (۳) اگر لفظ ''مل'' پر زور دیں تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ کوئی خاص واقعہ ہوا (مثلاً معشوق کا سامنا) جس نے اُس کی سحر بیانی خاک کر کے رکھ دی۔

مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ (۱) خاک میں ملنے اور ''سحر'' میں مناسبت ہے، کیوں کہ یہ خیال عام ہے کہ جادو گر لوگ جس کو چاہیں جلا کر خاک کر سکتے ہیں۔ (۲) سحر بیانی خاک میں مل گئی، یعنی اب وہ خود نہیں ہے، اُس کی شاعری اُس کے ساتھ ختم ہو گئی، لیکن جو کچھ وہ کہہ گیا ہے وہ لوگوں کے پاس موجود ہے، شعر میں اس بات کا اشارہ نہیں کہ میر کا کلام مٹ گیا۔ (۳) سحر بیانی صفت تھی شعر پڑھنے کے انداز کی، جیسا کہ دیوانِ دوم ہی میں ہے:

جادو کی پڑی پرچۂ ابیات تھا اس کا منھ تکیے غزل پڑھتے عجب سحر بیاں تھا

یعنی سحر بیانی کا تعلق کلام کی نوعیت اور اُس کی طرز ادائیگی دونوں سے تھا، میر چلا گیا تو ادائیگی چلی گئی، لیکن اُس کے شعر باقی ہیں۔

اس بات پر بھی غور کریں کہ شعر میں ''بات کی طرز'' کا ذکر ہے، بات کی ''سچائی''، ''صداقت''، ''سماجی شعور'' وغیرہ کا نہیں، کیوں کہ میر (اور ہمارے تمام کلاسیکی شعرا) خوب جانتے تھے کہ شعر کی روح اُس کے طرز بیان میں ہے، اس کے نام نہاد ''فلسفیانہ''، ''حکیمانہ''، ''مصلحانہ'' وغیرہ پہلوؤں میں نہیں۔ مولانا حسرت موہانی نے غزل کے مضامین کو فاسقانہ، عارفانہ، وغیرہ میں تقسیم کر کے بڑا نقصان یہ پہنچایا کہ لوگوں نے سمجھ لیا کہ غزل کے اشعار کی خوبی خرابی کے بھی معیار یہی ہیں کہ ان میں مضمون کس طرز کے ہیں۔ پھر اگر چہ اُنھوں نے ''فاسقانہ'' مضامین کا دفاع کیا، لیکن یہ لفظ اخلاقی طور پر اس قدر منفی تاثرات کا حامل (Loaded) اور ناپسندیدہ معنی سے بھرا ہوا ہے کہ اسے مثبت تنقیدی اصطلاح کا درجہ کبھی حاصل نہ ہو سکا۔ کلاسیکی غزل میں مضمون کی خوبی کے معیار ضرور تھے، لیکن وہ فاسقانہ، عاشقانہ وغیرہ کی تقسیم پر مبنی نہ تھے۔ یہ تقسیم سراسر مصنوعی اور کلاسیکی قول وعمل کے خلاف ہے۔ پھر یہ بھی ہے (جیسا کہ ہم ان صفحات میں جگہ جگہ دیکھ چکے ہیں) کہ ایک ہی شعر فاسقانہ، عاشقانہ، عارفانہ، سب مضامین کا حامل بہ یک وقت ہو سکتا ہے۔

۴۲۲/۳ اس شعر میں معنی کا کوئی اشکال نہیں، لیکن اس میں ''رقعہ واریں'' (واؤ نہ کہ دال، جیسا کہ بعض لوگوں، مثلاً کلب علی خاں نے فرض کیا ہے) بڑا پریشان کن لفظ ہے، ''رقعہ وار'' کے معنی پلیٹس اور ڈنکن فوربس نے لکھے ہیں ''لکھنے کے قابل کاغذ''۔ پلیٹس نے اسے مذکر بتایا ہے، ڈنکن فوربس میں اس کی جنس مذکور نہیں۔ دیگر لغات اور برکاتی کی فرہنگ میں اس کا ذکر نہیں۔ ''اُردو لغت، تاریخی اُصول پر'' میں یہ ضرور درج ہے اور جنس یہاں بھی مذکر ہے، لیکن معنی بالکل غلط لکھے ہیں، یعنی

''رقعہ لے جانے والا، نامہ بر۔'' یہ معنی میر سجاد کے اس شعر سے برآمد بھی نہیں ہوتے جسے ارباب ''لغت'' نے قاسم کے ''مجموعۂ نغز'' کے حوالے سے نقل کیا ہے:

آسماں ایک رقعہ وار نہیں خط کے لکھنے کو ہو بڑا کاغذ

''بہارِ عجم'' میں معنی لکھے ہیں ''وہ کاغذ جس کے حاشیے پر بیل بوٹے بنے ہوں، لیکن جس پر کچھ لکھا نہ ہو۔'' یہ معنی میر کے شعر سے مستفاد نہیں ہوتے، لیکن سردار جعفری نے غالباً ''بہارِ عجم'' کے نمونے پر معنی لکھے ہیں ''وہ کاغذ جس کے چاروں اور (=طرف) حاشیہ ہو۔'' یہ معنی بڑی حد تک کارآمد نہیں ہیں، کیوں کہ برگِ خزاں میں حاشیہ ہونا غیر ضروری بھی ہے اور مستبعد بھی۔ بہ ظاہر یہی لگتا ہے کہ **پلیٹس** اور **فوربس** نے درست معنی لکھے ہیں، لیکن **پلیٹس** کو یہ خبر نہ تھی کہ میر نے ''رقعہ وار'' کو مونث بھی لکھا ہے۔

اب سوال یہ رہتا ہے کہ کیا ''رقعہ دار'' (دال سے) کوئی لفظ ہے، اور کیا **کلب علی خاں فائق** یہاں لفظ ''رقعہ دار'' پڑھنے میں حق بہ جانب ہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ''رقعہ دار'' کسی فارسی یا اردو لغت میں نہیں ملا۔ آسی، عباسی، نول کشوری ایڈیشن ۱۸۶۸ میں یہ لفظ صاف صاف ''رقعہ وار'' مع واؤ لکھا ہے، اور یہی صحیح بھی ہے۔

''ورق'' کے معنی چوں کہ پتی / پتہ (Leaf) بھی ہوتے ہیں، اس لیے برگِ خزاں دونوں معنی میں ''ورق'' ہے، یعنی کاغذ جس پر لکھا جائے، اور درخت کا پتہ۔ ''خزانی'' کی مناسبت سے معشوق کو ''رشکِ بہار'' کہنا بہت عمدہ ہے، ورنہ ''ماہِ تمام'' وغیرہ کچھ کہتے تو وہ بات نہ پیدا ہوتی۔ اوراقِ خزانی پر میر نے اپنی داستانِ حیات یا اپنی کاہشِ جاں رقم کی ہے، یعنی برگِ خزاں کی زردی اور سرنگونی میر کی حالت کا استعارہ ہے، جیسا کہ میکبتھ نے اپنے بارے میں کہا ہے:

I have lived long enough: my way of Life

Is fallen into the sear, the yellow leaf,

(iv, iii, 22-23)

ترجمہ: میں نے بہت دن جی لیا۔ میری شاہ راہ حیات
اب موسمِ برگ ریز میں ہے، زرد پتوں میں ہے۔

میر کے شعر میں یہ نکتہ بہت خوب ہے کہ اوراقِ برگ پر میر نے معشوق کے نام کچھ لکھا ہے، یا معشوق کو ''کچھ'' لکھا ہے (یعنی اسے کئی ناموں اور خطابات سے یاد کیا ہے۔) دونوں صورتوں میں یہ میر کے پیغام ہیں، جو ممکن ہے اُس نے آخری دنوں میں معشوق کو بھیجنے چاہے ہوں۔ اسی اعتبار سے یہ بات بھی بہت عمدہ ہے کہ میر نے زرد پتوں کو اپنے پیغام کے لیے استعمال کیا۔ اس کے ایک معنی تو یہی ہیں کہ یہ پتے میر کا استعارہ ہیں۔ لیکن اگر یہ فرض کریں کہ ان پر واقعی کچھ لکھا ہے تو سوال اُٹھتا ہے کہ یہ لکھنا کس طرح کا ہو سکتا ہے؟ ایک تو ظاہر ہے، یہ واقعی تحریر ہو سکتی ہے (جیسا کہ اوپر بیان ہوا۔) لیکن یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ان اوراقِ خزانی پر میر کے خون کی بوندیں یا آنسوؤں کے داغ ہوں۔ (عام مشاہدہ ہے کہ خشک پتے پر خون کا دھبہ دیر تک رہتا ہے۔) بہ ہر صورت یہ بات ظاہر ہے کہ میر نے آوارہ گردی اور بے سروسامانی کے باعث

کاغذ کی جگہ برگِ خزانی کو اپنے پیغام لکھنے کے لیے استعمال کیا۔ لہٰذا یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ میر کی سحر بیانی تو خاک میں ملی، لیکن اس نے اپنے دل کی بات کسی نہ کسی طرح معشوق تک پہنچنے کا انتظام کر ہی لیا۔ اس شعر میں بھی المیہ محزونی کا رنگ خوب ہے۔

میر نے لفظ ''رقعہ دار'' چند غزلوں کے بعد دیوانِ دوم ہی میں پھر باندھا ہے:

رقعہ دار اب اشک خونیں سے تو افشانی ہوئی — کیا چھپا کچھ رہ گیا ہے مدعائے خط شوق

بہ ظاہر یہاں ''دار'' بہ معنی ''طرح'' ہے، جیسے ''سیماب دار''، ''دیوانہ دار'' وغیرہ۔ اور ''رقعہ'' سے مطلب ہے وہ رقائی کاغذ جو شاہی شقوں وغیرہ کے لیے استعمال ہوتا تھا۔ لیکن ''رقعہ دار'' بہ معنی ''خط لکھنے کا کاغذ'' بھی درست ہے اور اس معنی میں یہاں یہ لفظ پھر مونث ہے۔ واقعی میر کی چالاکی اور صناعی سب سے بڑھ کر ہے۔ پوری غزل بے حد شور انگیز بھی ہے۔

شعر زیر بحث سے ملتا جلتا مضمون میر نے یوں باندھا ہے:

ورقِ خزاں میں جو زرد ہوں گے غم دل اس پر لکھا کریں گے — اگر وہ رشکِ بہار سمجھے کہ رنگ اپنا بھی ہے اب ایسا (دیوانِ چہارم)

''رشکِ بہار'' دونوں میں مشترک ہے، لیکن دیوانِ چہارم کے شعر میں مزید رعایتیں نہیں ہیں اور مضمون بھی ذرا تصنع آمیز ہے، کہ زرد پتوں پر غم دل لکھنا مشروط ہے اس بات پر کہ معشوق سمجھ لے کہ مکتوب نگار کا بھی رنگ ویسا ہی زرد ہے۔ ظاہر ہے کہ دل کا حال لکھنے کے لیے ایسی کوئی شرط، اور خاص کر وہ جو کنائے پر مبنی ہو، غیر ضروری ہے۔

(۴۲۳) (۹۵۰)

۱۱۴۵ کی سیر ہم نے سینۂ یکسر فگار کی — اس تختے نے بھی اب کے قیامت بہار کی

مقدور تک تو ضبط کروں ہوں پہ کیا کروں — منھ سے نکل ہی جاتی ہے اک بات پیار کی

کیا جانوں چشمِ تر کے ادھر دل پہ کیا ہوا — کس کو خبر ہے میر سمندر کے پار کی

۴۲۳/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ یہ مضمون میر، بل کہ اٹھارھویں صدی کی شاعری میں عام ہے، کچھ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو ۳۶۰/۴۔ لیکن یہاں دونوں مصرعوں کی بندش بہت چست ہے۔ ''سینۂ یک سر فگار'' بہت دل چسپ ہے، اور مصرع ثانی میں روز مرہ اور محاورہ ''قیامت بہار کی'' نہایت عمدہ ہے۔ پھر لفظ ''تختہ'' بہت کارآمد ہے، کیوں کہ سینے کو صندوق سے تشبیہ دیتے ہیں، جو تختوں سے بنتا ہے۔ پھر خود سینہ تختے کی طرح سخت اور تقریباً مسطح ہوتا ہے۔ دوسری طرف، پھولوں کی روش کو ''تختۂ گل'' بھی کہتے ہیں۔ ''سیر''، ''سینہ'' اور ''سر'' میں تجنیس اور مراعات بھی خوب ہے۔ سودا نے بھی عمدہ کہا ہے:

ابھی جو صحن چمن میں جا کر کواڑ چھاتی کے کھول دیجے — جگر کے داغوں کو عاشقوں کے لگے ہی دینے حساب گلشن

۴۲۳/۲ مضمون نیا ہے اور معاملہ بندی کا اعلا نمونہ ہے۔ دونوں مصرعوں کی بندش نہایت چست ہے۔ اور لطف یہ کہ مکمل بات ظاہر نہیں کی، کہ پیار کی بات منھ سے نکل جانے کا نتیجہ کیا ہوتا ہے؟ معشوق برہم ہو کر اپنے پاس سے اٹھا دیتا ہے، یا لوگ ہنس پڑتے ہیں، یا رقیب خفا ہوتے ہیں، ہر طرح کے امکان ہیں۔ مضمون کی خوبی اس بات میں ہے کہ پیار کی بات

کہنے سے خود کو روکنا پڑتا ہے، پھر یہ پہلو بھی عمدہ ہے کہ ضبط ہوتا نہیں اور دل کی بات زبان پر آجاتی ہے۔ پورا مصرع ثانی اور خاص کر ''اک بات پیار کی'' روزمرہ کا عمدہ نمونہ ہے۔

اس شعر کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ میر یہاں بھی عشق کے تجربے کو روزانہ زندگی کے قریب لے آئے ہیں، اور عاشق ہماری آپ کی دنیا کا ایک کردار معلوم ہوتا ہے۔ دیوانِ چہارم میں بھی اس مضمون کو کہا ہے:

ہر چند میں نے شوق کو پنہاں کیا دلے   اک آدھ حرف پیار کا منھ سے نکل گیا

دونوں ہی شعر خوب ہیں، لیکن زیرِ بحث شعر میں موجودہ صورتِ حال کا بیان ہونے کی وجہ سے معاملے کا فوری پن اور اس سے ہمارا ذہنی قرب بڑھ جاتا ہے۔

سمندر کی وسعت اور ذخاری پر مبنی پیکر ہم میر کے یہاں پہلے بھی دیکھ چکے ہیں۔ مثلاً ۴۰۶/۳، ۲۸۳/۵، ۲۰۹/۱ اور ۵۳/۲، ۴۲۳/۳ وغیرہ۔ سمندر کا احساس میر کی سائیکی میں کہیں بہت گہرائی سے جاگزیں رہا ہوگا۔ کیوں کہ وہ تا عمر سمندر کے غیر معمولی مضمون باندھا کیے۔ دوسرے شعرا کے یہاں یہ بات نہیں۔ مثلاً یہ مضمون، کہ آنسوؤں کے ساتھ دل بھی بہ گیا ہوگا، دوسرے شعرا نے جب باندھا ہے تو عموماً قافلے کے پیکر پر شعر کی بنا رکھی ہے۔ مثلاً:

سراغ قافلۂ اشک لیجیے کیوں کر   گیا ہے دُور نکل وہ دیارِ حرماں سے   (مصحفی)

دل کا پتہ سرشکِ مسلسل سے پوچھیے   آخر وہ بے وطن بھی اسی کارواں میں تھا   (ظفر اقبال)

میر کے شعر میں خفیف سی ظرافت، یا بانکوں والی خوش دلی ہے، ایک طمانیت سی ہے کہ دل کھو گیا اچھا ہوا۔ چشم تر کو کنایتاً سمندر کہا ہے۔ یہ بھی بہت عمدہ ہے۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز نے مکالماتی اور ڈرامائی اُسلوب کو تقویت پہنچائی ہے۔ سمندر بہت وسیع ہوتا ہے۔ اُس کے پار کی بات کسی کو کیا معلوم؟ یہ مشاہدہ اور پیکر شعر کو عام زندگی سے قریب لاتے ہیں؟ ظفر اقبال کے شعر میں میر جیسی خفیف اور بالواسطہ سی ظرافت اور طمانیت ہے۔ مصحفی کے شعر میں قافلۂ اشک کا ذکر ہے، لیکن دل کے نکل جانے کا مضمون نہیں، کسی شے کے لیے بے سراغ ہو جانے کی حد تک میر اور مصحفی کے مضمون متحد ہیں۔ مصحفی کے یہاں کیفیت کا وفور ہے۔ میر کے یہاں بھی کیفیت کے ساتھ ساتھ تہ داری بھی ہے، اور متکلم اور شاعر کے درمیان فاصلے کے باعث کوئی غیر ضروری درد انگیزی اور pathos وغیرہ بالکل نہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ جان بوجھ کر لہجہ سپاٹ اور بہ ظاہر بے رنگ رکھا ہے، یہ بھی نہیں کہا کہ آنکھیں سمندر کی طرح ہیں، یا ہوتی ہیں۔ بل کہ آنکھوں کو یوں سمندر کہا گویا ان کا دوسرا نام ہی سمندر ہے۔ اس طرح شعر میں وفورِ جذبات (emotional surplus) بالکل نہیں۔ بل کہ اگر وفور ہے تو قاری رسامع کے ذہن میں ہے۔ اس اعتبار سے یہ شعر شور انگیز بھی ٹھہرتا ہے۔

آنکھوں کو دریا رسمندر بتانے کا مضمون جرأت کے یہاں بھی ہے، لیکن ان کے شعر میں متکلم کا تصنع اور خود مضمون کے دوسرے حصے میں (دریا پر باغ) تکلف ہے۔ لہٰذا جرأت نے شعر اگرچہ بہت بنا کر کہا ہے، لیکن اس میں میر کے زیرِ بحث شعر جیسی ظرافت کیفیت اور شور انگیزی نہیں:

بھلا کسی نے اگر نہ دیکھا ہو باغ دریا میں تو یہ دیکھے   کہ کس مزے سے ہر ایک ٹکڑا جگر کا چشم پرآب میں ہے

(۴۴۴)
(۹۵۲)

دل بند ہے ہمارا موج ہوائے گل سے　　اب کے جنوں میں ہم نے زنجیر کیا نکالی

۴۴۴/۱ دل کے مبتلاے قید و بند ہونے کا مضمون علی نقی کمرہ نے خوب لکھا ہے:

دست و پاے می تواں زد بند اگر بر دست و پاست　　واے بر جانِ گرفتارے کہ بندش بر دل است

(اگر دست و پا بندھے ہوے ہیں تو انھیں کاٹ سکتے ہیں (کہ چھٹکارا ملے) لیکن افسوس اس قیدی کی جان پر جس کا دل قید و بند میں ہے۔)

میر نے اس پر یہ اضافہ کیا کہ بہار کی ہوا نے دل میں جنون کی اُمنگ پیدا کرنے کے بجاے دل کے لیے زنجیر کا کام کیا۔ مصرع ثانی کا انشائیہ انداز بہت ہی خوب ہے۔ مصرع اولیٰ میں ''ہواے گل'' بہ معنی ''پھول کی ہوا'' بھی ہے اور بہ معنی ''پھول کی ہوس'' بھی ہے، اوّل الذکر معنی سے مراد ہوگی ''پھولوں کی کثرت، گویا ہوا پھولوں سے بھر گئی ہو'' واضح رہے کہ ''موج'' کے ایک معنی ''کثرت'' ہیں۔ اسی وجہ سے ''موجِ گل''، ''موجِ سبزہ'' وغیرہ بولتے ہیں۔ اور جب ''موج'' کا لفظ آیا تو ''ہوا'' (یعنی ''ہواے گل''، پھر ''موجِ ہواے گل'') بھی کہا جانے لگا۔ موج کی شکل زنجیر کی سی ہوتی ہے۔ اس لیے ہواے گل کی موج کو زنجیر کہنا مناسب ہے۔

اب اس بات پر غور کرتے ہیں کہ موجِ ہواے گل نے دل کے لیے زنجیر کا کام کیوں کیا؟ یہاں کئی امکانات ہیں۔ (۱) متکلم کا دل جنون اور کاروبارِ جنوں سے اس درجہ سرد ہو گیا ہے کہ جوشِ بہار اُس کے لیے ولولہ انگیزی کے بجاے افسردگی کا سامان پیدا کرتا ہے۔ (ملاحظہ ہوں وہ امکانات جو ۳۰۰/۳ پر مذکور ہیں۔) (۲) موجِ ہواے گل میں خود ہی وہ جنوں انگیزی نہیں کہ اُس سے وحشت کے انداز پیدا ہو سکیں۔ (۳) ''دل بند ہونا'' کے معنی ''بستہ خاطری''، ''انقباضِ طبع'' بھی لیے جا سکتے ہیں۔ غالب:

دکھ جی کے پسند ہو گیا ہے غالب　　دل رک رک کر بند ہو گیا ہے غالب
واللہ کہ شب کو نیند آتی ہی نہیں　　سونا سوگند ہو گیا ہے غالب

اس صورت میں معنی یہ نکلے کہ موجِ بہار کو دیکھ کر ہمیں معشوق (یا جوانی کے دن، یا آغازِ جنوں کا زمانہ وغیرہ) کی یاد آئی، جس کے باعث ہم دل بستہ ہو گئے، گویا زنجیرِ موجِ گل نے ہمارے دل کے لیے زنجیر کا کام کیا۔

''زنجیر نکالنا'' بہ معنی ''زنجیر اُتارنا'' بھی ممکن ہے، کیوں کہ ''نکالنا'' کے ایک معنی ''الگ کرنا'' بھی ہیں، اور اسے لباس، زیور وغیرہ کے لیے بھی لاتے ہیں، خاص کر اگر بدن، یا عضوِ بدن کے ساتھ ذکر ہو۔ مثلاً ''گردن سے زنجیر نکال دی'' یا ''گھوڑے کی لگام نکال لو''۔ وغیرہ۔ (برکاتی کی فرہنگ میں ''نکالنا'' درج نہیں۔ ''ہواے گل'' درج ہے، لیکن معنی کی جگہ سوالیہ نشان ہے، یعنی اس ترکیب کے معنی اُن پر واضح نہ ہو سکے۔) اب معنی یہ بنے کہ میں نے موسمِ گل کے جوش میں زنجیر تو اُتار ڈالی، لیکن اس سے حاصل کیا ہوا؟ میرا دل تو اس ہوا کی زنجیر نے منقبض کر دیا، گویا جو زنجیر ہم نے پاؤں سے

نکالی تھی وہ ہمارے دل میں پڑ گئی۔ یعنی جب موسمِ گل آیا تو اس جوش میں، اور اس توقع کے ساتھ کہ اب خوب وحشت کا رنگ دکھائیں گے، ہم نے اپنی زنجیر اُتار کر پھینک دی، لیکن اب کیا دیکھتے ہیں کہ ہمارا دل ہی بجھا ہوا ہے۔ وہ بات ہی نہیں ہے جس کی اُمید تھی، یعنی تیاری تو تھی جنون کی، لیکن ہاتھ آئی افسردگی۔ ''کیا نکالی'' کے ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں، کہ کیا اب کی بار جنون ہم نے (بجائے سامان وحشت و جولانی) زنجیر نکال لی کہ ہمارا دل اس طرح رکا پڑا ہے؟ انشائیہ اُسلوب کے باعث یہ سب معنی پیدا ہوئے ہیں۔ موخر الذکر معنی اس لیے لطف مزید کے حامل ہیں کہ ان میں طنزیہ تناؤ ہے، جنون کے ہی باعث یہ (مجنونانہ = بے عقلی کی) حرکت ہوئی کہ ہم نے زنجیر نکال لی اور اسی میں بندھ گئے۔

دیوانے کے ساتھ زنجیر کا ہونا اس معنی میں بھی مناسب ہے کہ جنون کے جوش میں اکثر دیوانے اپنی زنجیریں لیے دیے نکل کھڑے ہوتے تھے۔ یا یہ بھی ہوتا تھا کہ لوگ پہچان کے لیے دیوانے کو زنجیر پہنا دیتے تھے۔ چناں چہ داستان امیر حمزہ کی اکثر جلدوں میں دیوانہ اور زنجیر کو لازم و ملزوم دکھایا گیا ہے، مثلاً ''طلسم ہفت پیکر'' میں ہے:

> یکا یک رستم نے دیکھا کہ صحرا سے زنجیروں کی آواز آئی۔ رستم نے سر اُٹھا کے دیکھا ایک دیوانہ زنجیریں ہلاتا ہوا آتا ہے...... دیوانے نے ایک چیخ ماری، چار سے (چہار صد) دیوانے زنجیریں ہلاتے ہوئے آکر جمع ہوئے۔ (طلسم ہفت پیکر، جلد دوم، صفحہ ۵۴۴۔۵۴۵۔ مصنف: احمد حسین قمر۔)

''نکالنا'' بہ معنی ''استعمال کے لیے، پہننے کے لیے باہر لانا، بکس یا الماری سے باہر لانا'' وغیرہ بھی ہو سکتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''سردی آگئی ہے، اب گرم کپڑے نکالو۔'' وغیرہ۔ اب مراد یہ ہوئی کہ موسم گل کے آنے پر ہم (جنون میں کام لینے کی غرض سے) اپنی زنجیر نکال لیا کرتے تھے، لیکن اس بار ہوائے گل کی موج نے (یعنی زنجیر ہوا نے) ہمارا دل کھلانے اور شگفتہ کرنے کے بجائے اسے بند کر دیا (یعنی ملول کر دیا۔) گویا ہم نے اس بہار میں یہ عجب طرح کی زنجیر نکالی، کہ وحشت اور شورش کے بجائے ہمارا دل بند ہے۔ یعنی بہار ہمارے لیے جنون کی شوریدگی کے بجائے افسردگی لائی۔ ان معنی کی رو سے ''دل بند ہے'' میں ایہام ہے، یا پھر اسے استعارہ معکوس کہہ سکتے ہیں کہ محاورے کو لغوی معنی میں استعمال کیا ہے۔

خوب شعر ہے۔ مزید ملاحظہ کریں ۲۲۷/۱، ۳۰۰/۳ اور ۳۷۹/۱۔

(۴۲۵) (۹۵۶)

برسوں تک ہم نے خاک چھانی تھی ہاتھ آتا جو تو تو کیا ہوتا

۴۲۵/۱ اس شعر کے لہجے میں اسی قسم کا، بل کہ شاید اس سے زیادہ دوہرا تہرا پن ہے، جیسا کہ ۳۷۸/۱ میں ہے۔ یہ بالکل واضح نہیں کیا کہ معشوق سے کیا توقع ہے اور خود سے کیا مطلب ہے؟ مصرع اولیٰ کے حسب ذیل مطلب ہیں۔ (۱) تو اگر ہمارے ہاتھ آجاتا تو کیا خوب ہوتا۔ (۲) تو اگر ہمارے ہاتھ آجاتا تو تیرا کیا نقصان تھا؟ (۳) تو اگر ہمارے ہاتھ

آ جاتا تو بھی کیا ہوتا؟ (۴) تو اگر ہمارے ہاتھ آتا تو کیا چیز ہوتا! (۵) اب اس آخری معنی کے بھی دو معنی ہیں۔ مصرع ثانی میں خاک چھاننے کی بات ہے۔ پرانے زمانے میں سونے اور قیمتی پتھروں کی کان کنی کا طریقہ یہ تھا (ہندستان میں بہت جگہ یہ اب بھی رائج ہے) کہ زمین اور پتھروں وغیرہ کو توڑ کر نہایت باریک چھلنی سے گذارتے تھے۔ لہٰذا ایک معنی یہ ہوے کہ تو ہیرا یا سونا تھا۔ ہم نے برسوں خاک چھانی تھی، تو اگر ہاتھ لگ جاتا تو کیا بات تھی! دوسرے معنی یہ کہ برسوں کی آوارہ گردی میں محض خاک ہمارے ہاتھ لگی، اگر تو مل جاتا تو بھی تو شاید خاک ہی ہوتا۔

اب مصرع ثانی کو دیکھیے۔ (۱) ہم نے برسوں خاک چھانی تھی، اس سعی و صعوبت نے ہمیں بالکل بے کار کر دیا تھا۔ اس لیے اگر تو ہاتھ لگتا بھی تو ہم تجھ سے متمتع نہ ہو سکتے تھے۔ (۲) ہم نے برسوں خاک چھانی، (دوڑ دھوپ کی) لیکن تو نہ ملا۔ اب ہمارا آخری وقت ہے، ہم سوچتے ہیں کہ تو ہاتھ لگ بھی جاتا تو اب تجھ میں کیا لطف باقی رہا تھا کہ تجھے پا کر ہم خوش ہوتے؟ برس ہا برس تو ہم کو گذر گئے تھے، اب تو بھی وہ نہ رہ گیا ہوگا جو پہلے تھا۔ (۳) ہم نے برسوں تو خاک چھانی لیکن کیا معلوم یہ محض خاک چھاننا (یعنی کار فضول) رہا ہو؟ اس کا کچھ نتیجہ تو نکلا نہیں۔ خدا معلوم ہم تیرے لیے دوڑ رہے تھے یا محض یوں ہی تگ و دو کر رہے تھے۔ معلوم نہیں کہ اگر تو ہاتھ آتا تو ہماری اس تگ و دو کا انعام ہوتا کہ نہ ہوتا۔

شعر کا لہجہ اتنا سپاٹ، اور اس کی تہ میں اتنی چالاکیاں ہیں کہ کچھ معلوم نہیں ہوتا کہ متکلم جھوٹ بول رہا ہے، یا ہم کو بے وقوف بنا کر دل میں ہنس رہا ہے، یا واقعی رنجیدہ اور محزوں ہے۔ جان ڈن بھی اپنے لہجے میں کئی رنگ پیدا کر لیتا تھا لیکن اُس کی فکر کے تانے بانے صاف نظر آتے تھے۔ یہاں تو صرف ہوا ہی میں جال بنا گیا ہے۔ لاجواب شعر ہے۔

اُوپر جو مفہوم بیان کیے گئے ہیں ان میں سے ایک پر مبنی غالب کا فارسی شعر ۲۵۲/۱ پر ملاحظہ کریں۔

(۴۲۶) (۹۵۷)

۱۱۵۰ پیدا کہاں ہیں ایسے پراگندہ طبع لوگ — افسوس تم کو میر سے صحبت نہیں رہی

۴۲۶/۱ یہ شعر اپنی کیفیت کے لیے، بجا طور پر مشہور ہے، اور اس کے لہجے کا وقار، اور مخاطب کے تئیں متکلم کا تحقیر آمیز لہجہ بھی بہت خوب ہے۔ افسوس تم اُن خوش نصیبوں، یا لائقوں میں سے نہیں ہو جن کا میر کے ساتھ اُٹھنا بیٹھنا تھا۔ اگر تم اس سے ملے ہوتے تو تمھیں ایک نابغۂ روزگار ہستی سے ملنے کا شرف حاصل ہوتا۔ اس میں دو کنایے بھی ہیں، ایک تو یہ کہ متکلم کو میر سے شرف ملاقات حاصل تھا، اور دوسرا یہ کہ مخاطب کی شخصیت میں میر سے عدم ملاقات کی بنا پر کوئی کمی رہ گئی۔ یہ کنایہ تو ہے ہی کہ اب میر اس دنیا میں، یا کم سے کم لوگوں کے درمیان نہیں۔ یہ بات مبہم چھوڑ دی ہے کہ شعر کس موقعے کا بیان کر رہا ہے۔ کیا کسی نے میر کے بارے میں پوچھا ہے، یا شاید دیوانگی اور پریشان دماغی کے نمونے، اور پریشاں طبع لوگوں کے طور طریقے زیر بحث ہیں، تب متکلم ذرا ترحم آمیز مربیانہ انداز میں کہتا ہے کہ تم لوگ کیا جانو پراگندگی طبع کسے کہتے ہیں اور اب میر جیسے لوگ کہاں جن کو دیکھ کر تم سمجھ سکو۔ یہ بات تو ہم ہی لوگوں تک تھی کہ ہم میر کے صحبت یافتہ تھے۔

اب سوال یہ ہے کہ پراگندہ طبعی سے کیا مراد ہے اور اسے اس قدر استحسان کے ساتھ کیوں معرض گفت گو

میں لایا گیا ہے؟ برکاتی کی فرہنگ اور ''اُردو لغت، تاریخی اُصول پر'' دونوں اِس سے خالی ہیں (درحالے کہ موخر الذکر میں ''پراگندہ حال'' درج ہے۔) بہ ہر حال، میر نے لفظ ''پراگندگی'' اس طرح استعمال کیا ہے:

تھا دو ولا وصال میں بھی میں کہ ہجر میں پانچوں حواس کی تو پراگندگی ہوئی (دیوانِ ششم)

لہٰذا ''پراگندہ طبع'' وہ شخص ہوا جس کے مزاج میں اقرار نہ ہو، جس کے حواس ہر وقت منتشر رہتے ہوں، یعنی یہ دیوانگی سے ذرا کم تر درجے کی منزل ہوئی۔ میر نے ایسے شخص کو ''ہنگامہ آرا دل فروش'' کہا ہے جو خود میں گم ہو اور اس شدت ارتکاز کے باعث ہنگامہ آرا رہتا ہو، لیکن اُسے کچھ خبر نہ ہوتی ہو کہ میں کیا کر رہا ہوں:

کیسا خود گم سر بکھیرے میر ہے بازار میں ایسا اب پیدا نہیں ہنگامہ آرا دل فروش (دیوانِ پنجم)

اس شعر میں بھی وہی بات ہے کہ اب میر جیسا ہنگامہ آرا نہ پیدا ہوگا۔ لیکن یہاں ہنگامہ آرائی اس باعث ہے کہ میر اپنے وجود میں مستغرق ہے، اور زیر بحث شعر میں غالباً ہنگامہ آرائی جو ہے وہ پریشان طبعی اور پراگندگی حواس کے باعث ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ وحشت اور ہنگامہ فروشی چاہے از خود رفتگی کے باعث ہو، یا چاہے شدت ارتکاز کے باعث ہو، دیکھنے کے قابل شے ہے:

دکھن پورب پچھم سے لوگ آکر مجھ کو دیکھیں ہیں حیف کہ پروا تم کو نہیں ہے مطلق میری صحبت کی (دیوانِ سوم)

اس شعر میں وہ ڈرامائیت نہیں جو زیر بحث شعر میں اس وجہ سے پیدا ہوگئی ہے کہ خود میر موجود نہیں ہے اور کچھ لوگ اس کے بارے میں گفت گو کر رہے ہیں۔ بنیادی مضمون جنون کی تقدیس کا ہے، جس پر ہم $\frac{۳۰۴}{۱}$ اور $\frac{۳۷۳}{۱}$ میں بحث کر چکے ہیں۔ لیکن یہاں لہجے نے شعر کو کچھ کا کچھ کر دیا ہے۔ دیوانِ سوم میں ذرا ہٹ کر کے اچھا مضمون نکالا ہے:

ہیں خوبیاں ہی خوبیاں وحشی طبیعت میر میں پر انس کم ہم سے دلیل اب کے یہ سودا پر بھی ہے

(۴۲۷) (۹۵۸)

عشق میں ذلت ہوئی خفت ہوئی تہمت ہوئی آخر آخر جان دی یاروں نے یہ صحبت ہوئی

عکس اس بے دید کا تو متصل پڑتا تھا صبح دن چڑھے کیا جانوں آئینے کی کیا صورت ہوئی

کیا کف دست ایک میداں تھا بیاباں عشق کا جان سے جب اس میں گذرے تب ہمیں راحت ہوئی

ہم نہ کہتے تھے کہ نقش اس کا نہیں نقاش سہل چاند سارا لگ گیا تب نیم رخ صورت ہوئی

۱۱۵۵ کم کسو کو میر کی میت کی ہاتھ آئی نماز نعش پر اس بے سر و پا کی بلا کثرت ہوئی

$\frac{۴۲۷}{۱}$ اُنیس شعر کی غزل ہے، اور مطلع اس کا غالباً سب سے کم زور شعر ہے۔ پھر سمجھ لیجیے غزل کس رتبے کی ہوگی۔ اور مطلع بھی کچھ ایسا ہلکا نہیں۔ ''یہ صحبت ہوئی'' کا فقرہ خوب ہے۔ ''یاروں'' کا ذکر کر کے شعر میں داستانی رنگ پیدا کر دیا ہے۔ اور خود سے بھی فاصلہ کر دیا ہے تا کہ شعر میں جذباتیت اور پلپلا پن نہ ہو۔ ذلت، پھر خفت، پھر تہمت (تہمت بے جا کہ تمھارا عشق سچا نہیں) میں تدریج ہے۔ پھر تہمت کے بعد مر جانا بہ وجہ غیرت ہے۔ محض مبالغہ نہیں۔ میر نے لفظ ''صحبت'' کو روز

مرہ کے تفاعل باہم (interaction) کے لیے اکثر استعمال کیا ہے۔ جیسا کہ ہم ابھی ۴۲۶/۱ میں دیکھ چکے ہیں۔ مزید ملاحظہ ہو ۳۳/۳۔

مطلع میں ہم قافیہ الفاظ کو جس طرح جمع کیا ہے اس کی ایک مثال اور ملاحظہ ہو :

بے دل ہوئے بے دیں ہوئے بے وقر ہم ات گت ہوئے بے کس ہوئے بے بس ہوئے بے کل ہوئے بے گت ہوئے (دیوانِ چہارم)

یہاں ترصیع کے باعث زور تو بہت ہے، لیکن تدریج کا حسن نہیں۔

۴۲۷/۲ یہ شعر بھی ابہام کا کمال ہے۔ اس میں کئی طرح کے معنی بہ یک وقت سموئے ہوئے ہیں۔ سب سے پہلے تو "بے دید" کو دیکھیے۔ یہ فارسی میں نہیں ہے۔ فارسی میں "بے دیدہ" بہ معنی "اندھا" اور "بے دیدہ درو" بہ معنی "بے حیا" تو ہیں (" بہارِ عجم") اور اسٹائنگاس میں "بے دیدہ" بہ معنی "احسان ناشناس" بھی ہے، لیکن "بے دید" نہیں۔ وارستہ نے یہ ضرور لکھا ہے کہ "بے" بہ معنی "نا" بھی آتا ہے۔ لہٰذا ممکن ہے میر نے "بے دید" بہ معنی "نادید" استعمال کیا ہو۔ بہ ہر حال بہت سے اُردو لغات بھی "بے دید" سے خالی ہیں۔ جن لغات میں یہ درج بھی ہے ان میں اس کے معنی "بے مروت"، (لہٰذا سنگ دل وغیرہ) لکھے ہیں۔ مشکل یہ ہے کہ خود میر نے "بے دید" ایک اور جگہ صاف صاف "بے بصر" کے معنی میں استعمال کیا ہے :

دیکھا اسے بے دید ہو آنکھوں نے کیا دیکھا بھلا دل بھی بد کرتا ہے مجھ سے تو بھلا کرتا نہیں (دیوانِ اول)

شعر زیرِ بحث میں "بے دید" بہ معنی "اندھا" غیر ممکن ہیں۔ "بے دید" بہ معنی "بے مروت" بھی بہت بعید از قیاس معلوم ہوتے ہیں۔ اغلب ہے کہ یہاں اس کے معنی "دکھائی نہ دینے والا" ہوں۔ ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ "وہ جسے دیکھنا ممکن نہ ہو" یا "جس سے دید نہ حاصل ہو سکتی ہو۔" مثلاً ہم "بے فیض" بہ معنی "وہ جس سے فیض نہ حاصل ہو سکتا ہو" اور "بے قابو" بہ معنی "جس پر قابو نہ حاصل ہو سکتا ہو" بولتے ہیں۔

اب پورے شعر کے معنی پر غور کریں۔ معشوق نظر نہیں آ رہا ہے، لیکن اُس کا عکس کسی آئینے میں صاف صاف اور برابر (متصل) پڑ رہا تھا، لیکن جب دن چڑھا تو وہ بات نہ رہی۔ خدا معلوم آئینے کی کیا صورت ہوئی کہ اب اس میں چہرۂ معشوق منعکس نہیں۔ یہ بات اس قدر مبہم ہے کہ اس میں حسبِ ذیل نکات بہ آسانی نکلتے ہیں۔ لہٰذا امکانات کو فی الحال نظر انداز کرتے ہوئے مندرجہ ذیل پر غور کریں:

(۱) بے دید معشوق کا استعارہ خود سورج ہے۔ صبح کو سورج میں روشنی ہلکی ہوتی ہے، اس لیے اُس کا عکس آئینے میں نظر آ رہا تھا۔ جب سورج بلند ہوا اور روشنی تیز ہوئی تو پھر اُس کا عکس دکھائی دینا بند ہو گیا، کیوں کہ آئینے پر آنکھ ہی نہ ٹھہرتی تھی۔

(۲) آئینے سے مراد دل ہے۔ بے دید کے عکس سے مراد جلوۂ انوارِ الٰہی، اور صبح کا مطلب ہے اوائلِ عمر۔ شروع شروع میں ہمارا دل پاک اور حرص و ہوا سے خالی ہوتا ہے۔ لہٰذا عالمِ طفلی میں ہمارا دل جلوۂ انوارِ الٰہی کا گھر ہوتا ہے۔ لیکن عمر گذرنے کے ساتھ ساتھ قلب کی سیاہی بڑھتی جاتی ہے، اور جمالِ الٰہی کا انعکاس اس میں کم ہونے لگتا ہے۔ گویا

بنیادی طور پر یہ ورڈز ورتھ کی مشہور Immortality Ode کا مضمون ہے، کہ بچپن میں خدا ہمارے نزدیک ہوتا ہے، اور عمر گذرنے کے ساتھ ساتھ ہم خدا سے دور ہوتے جاتے ہیں۔ چناں چہ اس نظم کے مشہور ترین مصرعے ہیں:

Not in entire forgetfulness,
And not in utter nakedness
But trailing clouds of glory do we come
From God, who is our home:
Heaven lies about us in our infancy!
Shades of the prison-house begin to close
Upon the growing boy

ترجمہ: نہ تو پوری پوری نسیان زدگی میں
اور نہ ہی بالکل عریانی میں
بل کہ شکوہ اور نام وری کے بادلوں کے پیچھے پیچھے
ہم خدا کے یہاں سے آتے ہیں، خدا جو ہمارا وطن ہے،
بچپن کے دنوں میں آسمان اور جنت ہمارے آس پاس ہوتے ہیں
لیکن بڑے ہوتے ہوئے بچے کو زندان کی
پرچھائیاں حلقے میں لینا شروع کر دیتی ہیں۔

یعنی اس مضمون میں اسی قسم کا صوفیانہ اندوہ ہے جیسا $\frac{۱۰۲}{۱}$ میں ہے۔

(۳) متکلم کوئی مصور ہے اور معشوق، جس کی تصویر وہ بنا رہا ہے وہ سامنے نہیں آتا، بل کہ آئینے میں خود کو دکھا دیتا ہے۔ (واضح رہے کہ آئینے میں منھ دکھانے سے پردہ برقرار رہتا تھا۔) صبح کے وقت جب روشنی نسبتاً کم تھی وہ چہرہ جو آئینے میں جلوہ فگن تھا، صاف نظر آ رہا تھا، دن چڑھنے کے ساتھ ساتھ نادیدہ معشوق کے چہرے کی چمک بھی بڑھی اور آئینے کی قوت انعکاس کم ہو گئی، کیوں کہ آئینے میں جلوہ ہی جلوہ بھر گیا۔ آئینے میں عکس دیکھ کر تصویر بنانے کا ذکر تاریخ کی کتابوں میں نہیں ملتا، لیکن اغلب ہے کہ بعض بیگمات جن کی تصویریں اصلی مانی جاتی ہیں (مثلاً نور جہاں یا ممتاز محل) اُن کا عکس چند لمحوں کے لیے مصور کو آئینے میں دکھا دیا گیا ہو اور پھر اُس نے خاکے کی بنیاد پر تصویر مکمل کی ہو۔ اگر ایسا نہیں تھا تو صائب کے حسب ذیل شعر کو بے معنی قرار دینا پڑے گا:

مصور را کند بے دست و پا حسنے کہ شوخ افتد نہ شد نقشے درست از روے او آئینہ بردارد

(وہ حسن جو شوخ ہوتا ہے، مصور کو بے دست و پا کر دیتا ہے۔ (شوخی کے باعث) اُس کے چہرے کا ایک بھی نقش صحیح نہیں بنتا اور آخر وہ آئینے کو اُٹھا لیتا ہے۔)

میر کے شعر میں بہ ہر حال ایک اسرار ہے، اور کچھ تواجد (Ecstacy) کی سی فضا ہے جو مولانا روم کی یاد دلاتی

ہے۔ لیکن میر رعایت سے یہاں بھی نہیں چوکے ہیں۔ چناں چہ "آئینہ" اور "صورت ہوئی" میں ضلعے کی ربط ہے، اور عکس دید، صبح، دن، آئینہ، صورت، ان میں مراعات النظیر ہے۔

۴۲۷/۳ مصرع اولیٰ کا انشائیہ انداز، اور بیابان عشق کی ویرانی کے لیے کف دست کا پیکر، دونوں بہت خوب ہیں۔ پورے شعر کی ڈرامائی کیفیت اور یہ مضمون کہ عشق کے بیابان سے نہیں گذرے، بل کہ جان ہی سے گذر گئے بہت تازہ ہے۔ "گذرے" میں ایہام بھی ہے اور دشت عشق میں جان سے گذرنے میں یہ نکتہ بھی ہے کہ راحت اُسی وقت ممکن تھی جب دشتِ عشق میں جان دیتے۔ اگر اس سے گذر جانے کے بعد طبعی موت مرتے تو کوئی بات نہ تھی۔ بیابانِ عشق کو کفِ دست کہنے میں ایک طنزیہ لطف بھی ہے کہ پہلی نظر میں گمان گذر سکتا ہے کہ بیابانِ عشق محض ایک ہتھیلی کے برابر تھا۔ خوب کہا ہے۔

۴۲۷/۴ جب کسی شعر میں بے ساختگی اور تمام الفاظ کی معنویت اپنے کمال پر ہو تو کہتے تھے کہ اس کی بندش حد سحر تک پہنچ گئی ہے، شعر زیر بحث کے بارے میں یہی کہنا پڑتا ہے۔ پھر مضمون کا لطف ملاحظہ ہو، کہ معشوق کو چاند کا ٹکڑا بھی کہتے ہیں، اور یہاں عالم یہ ہے کہ اُس کا نقش بنانے میں ("نقش" بہ معنی sculpture بھی ہے) پورے کا پورا چاند خرچ ہو گیا، لیکن صرف نیم رخ صورت (profile) بن سکی۔ نقاش سے طنزیہ تخاطب بھی خوب ہے اور "ہم نہ کہتے تھے" میں مکالمے کا رنگ بہت عمدہ ہے۔ "لگ گیا" بہ معنی "استعمال ہو گیا، خرچ ہو گیا" کی نزاکت لائق داد ہے۔

صائب نے تجرید کے رنگ میں میر سے ذرا مشابہ مضمون خوب کہا ہے:

دل روشن گہران فلکی آب شدہ است　　تا تو چوں دلبر سیمیں بدنے ساختہ اند

(آسمان کے اعلا گہر حسینوں (=تاروں) کا دل پانی ہو گیا، جب تجھ سا سیمیں بدن معشوق بنایا گیا)

اس میں شک نہیں کہ صائب نے بہت سجا کر اور مناسبتوں کا پورا لحاظ رکھتے ہوئے شعر کہا ہے۔ لیکن اس میں میر کی سی طباعی اور روزانہ زندگی کا مشاہدہ نہیں، کہ براہ راست چاند ہی کو معشوق کی شبیہ میں لگا دیا۔

۴۲۷/۵ "بے سروپا" کی میت پر لوگوں کی کثرت ہونا عجب طنزیہ تناؤ رکھتا ہے۔ یہ مضمون بھی بالکل نیا ہے کہ میر (=عاشق) کے جنازے میں اتنی بھیڑ تھی کہ بہت سے لوگوں کو نماز جنازہ تک نہ ملی۔ امام احمدؒ ابن حنبل فرمایا کرتے تھے کہ **بَیْنَنَا وَ بَیْنَکُمُ الْجَنَائِز**۔ یعنی ہمارے اور تمھارے درمیان جنازے ہیں۔ مراد امام یہ تھی کہ لوگوں کے حسب مراتب اُن کے جنازے میں ہجوم ہوتا ہے۔ جس کے جنازے میں سب سے زیادہ ہجوم ہو اُس کا مرتبہ سب سے بلند ہوگا۔ ممکن ہے امام احمدؒ کا یہ قول میر کے بھی ذہن میں رہا ہو۔

"بے سروپا" کنایتاً عاشق کو کہتے ہیں۔ ("نور اللغات") لیکن اس کے کئی معنی ہیں: (۱) بے سراسیمہ و پریشان (۲) بے سروسامان (۳) آوارہ (۴) بے بنیاد مہمل۔ آخری معنی کا یہاں اطلاق نہیں ہوتا لیکن اور سب معنی زیر بحث شعر میں درست آتے ہیں۔ میر نے اس مضمون کو دیوانِ اوّل میں بھی کہا اور فارسی میں بھی دو بار کہا:

(۱) زیادہ حد سے تھی تابوت میر پر کثرت　　ہوا نہ وقت مساعد نماز کرنے کو

(۲) زبس کہ برسر تابوت میر کثرت شد　　نہ داد دست بسے را نماز میت او

(میر کے تابوت پر اس قدر کثرت ہوئی کہ بہتوں کو اس کی نماز جنازہ پڑھنے کا موقعہ نہ ملا۔)

(۳) شد کشتہ میر و افسوس از کثرت خلائق ، دستم نہ داد ہر گز بر نعش او نمازے

(میر مارا گیا اور افسوس کہ کثرت ہجوم کے باعث اُس کی لاش پر مجھے نماز پڑھنے کا موقعہ نہ ملا۔)

فارسی کے شعر حسب معمول ست ہیں۔ اُردو شعر اچھا ہے، لیکن زیر بحث شعر میں مضمون زیادہ توانا ہے۔

(۹۷۳) (۴۲۸)

ہاتھ لگتے میلے ہوتے ہو لطافت ہائے رے بو کیے کمہلائے جاتے ہو نزاکت ہائے رے

۴۲۸/۱ یہ شعر تعریف و تجزیہ سے مستغنی ہے۔ پھر بھی اتنا کہے بغیر نہ رہا جاتا کہ نزاکت اور لطافت میں جو باریک معنوی فرق ہے اس کو جس کمال سے اس شعر میں واضح کیا ہے، اور ان دونوں صفات (نزاکت اور لطافت) کو جس بے تکلفی سے ثابت کیا ہے۔ وہاں تک نظامی کی بھی پہنچ نہیں، دوسروں کا کیا سوال ہے؟ نظامی کو معشوق کے حُسن کی تصویر کشی اور تجریدی پیکروں پر مبنی باتوں کے ذریعہ جسمانی حُسن کو بیان کرنے میں خاص درک تھا۔ "شیریں خسرو" میں شریں کے غسل کا بیان نظامی یوں کرتے ہیں :

چو قصد چشمہ کرد آں چشمۂ نور فلک را آب در چشم آمد از دور

پرند آسماں گوں بر میاں زد بہ شد در آب و آتش درجہاں زد

تن صافش کہ می غلطید در آب چو غلطد قاقمے بر روے سنجاب

چو بر فرق آب می انداخت از دست فلک بر ماہ مروارید می بست

(جب اس چشمۂ نور نے چشمے کا رخ کیا تو آسمان کی آنکھیں دُور ہی سے اتنی خیرہ ہوئیں کہ ان میں پانی آ گیا۔ اس نے آسمانی رنگ کی ریشمی چادر بدن پر لپیٹی، خود تو پانی کے اندر گئی اور دنیا میں آگ لگا دی۔ اُس کا گورا بدن پانی پر اس طرح لہرا رہا تھا جس طرح قاقم (سفید سمور) سنجاب (سیاہ سمور) پر لہراتا ہے۔ جب وہ اپنے ہاتھوں سے سر پر پانی ڈالتی تھی تو گویا آسمان چاند کے اُوپر موتی گوندھ رہا تھا۔)

ظاہر ہے کہ جو لوگ کیٹس (Keats) کی حیاتی (Sensuous) شاعری کے دلدادہ ہیں وہ اگر نظامی کو پڑھتے تو اُنھیں معلوم ہوتا کہ یہ فن ہمارے یہاں بھی کس درجۂ کمال کو پہنچا ہوا تھا۔ لیکن میر کے شعر زیر بحث میں معشوق کا حُسن جس انسانی سطح پر ہم تک پہنچتا ہے وہ نظامی سے بھی آگے کی چیز ہے، کیوں کہ نظامی کے یہاں روشنی کے پیکروں کی جھمک میں ہماری دوسری قوت ہائے حاسہ (خاص کر قوت لامسہ) متحرک نہیں ہوتیں ۔ تیسرے شعر میں لامسہ کا کچھ امکان تھا، لیکن نظامی نے رنگ اور حرکت (بدن کی fluidity) پر زیادہ زور دیا ہے۔ میر نے تمام حسیات کو اس شعر میں برانگیخت کر دیا ہے، اور اس زبردست توازن کے ساتھ، کہ کوئی بھی حس کسی پر حاوی نہیں۔

(۱) خوش بو، بو کرنا = شامہ (۲) کمہلانا = پھول = رنگینی = باصرہ (۳) پھول کی مخملی سطح اور بافت یا (texture)

=لامسہ (۴) ہاتھ لگنا=لامسہ (۵) لطافت=ذائقہ (لطیف ذائقہ) (۶) سمعی=سسکی کی آواز=ہائے رے۔ یہ فقرہ خاص توجہ کا مستحق اس لیے بھی ہے کہ اس کے ذریعہ معاملے کا فوری پن عیاں ہوتا ہے، اور اُس کا تاثر بے حد حسیاتی (sensuous) ہے، اگر ذرا سا بھی بیان کا توازن بگڑے تو ابتذال پیدا ہو جائے۔ موجودہ صورت میں تو یہ انشائیہ کا زور رکھتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۴۴۰/۳۔

ہم جانتے ہیں کہ میر کو ٹھوس حسیاتی پیکر اور اس کے ذریعہ اشیا خاص کر انسان سے متعلق اشیا کا بیان کرنے پر جو قدرت تھی وہ غالب، اقبال، درد، سودا، مصحفی کو بھی نہ تھی۔ صرف میر انیس اس صفت میں میر کے قریب پہنچتے ہیں۔ لیکن زیر بحث شعر جیسا کلام تو میر کے یہاں بھی کم یاب ہے، اپنی طرح کا قطعی فقید المثال شعر ہے۔

(۹۷۷) **(۴۲۹)**

کرتا ہے کب سلوک وہ اہل نیاز سے — گفتار اس کی کبر سے رفتار ناز سے

سلوک=داد و دہش

خاموش رہ سکے نہ تو بڑھ کر بھی کچھ نہ کہہ — سر شمع کا کٹے ہے زبان دراز سے

یہ کیا کہ دشمنوں میں مجھے سانتنے لگے — کرتے کسو کو ذبح بھی تو امتیاز سے

۱۱۶۰ شاید کہ آج رات کو تھے مے کدے میں میر — کھیلے تھا ایک مغ بچہ مہر نماز سے

۴۲۹/۱ مطلع کا مضمون کوئی خاص نہیں، ہاں لفظ "سلوک" یہاں خوب آیا ہے۔ مصرع ثانی کی بندش بھی چست ہے۔ لہٰذا اگرچہ مطلع ہے برائے بیت، لیکن لطف سے بالکل عاری بھی نہیں۔

۴۲۹/۲ خاص سبک ہندی کا شعر ہے، کہ پہلے مصرعے میں دعوا یا نصیحت اور دوسرے میں دلیل یا مثال۔ اس طرز کا وہ شعر سب سے زیادہ کامیاب ہوتا ہے جس میں دعوا رنصیحت غیر معمولی ہو اور دلیل میں استعاراتی رنگ چوکھا ہو۔ مثلاً زیر بحث شعر میں نصیحت یہ ہے کہ بڑھ بڑھ کر باتیں نہ بناؤ۔ اس کے لیے شمع کی لو کے بھڑک اُٹھنے اور بلند ہونے کا استعارہ اختیار کیا۔ (شمع کی لو کو زبان سے تشبیہ دیتے ہیں۔) جب شمع کی لو بھڑکتی اور بلند ہوتی ہے تو اس کی وجہ عام طور پر یہ ہوتی ہے کہ اس کی بتی ضرورت سے زیادہ جل اٹھتی ہے اور اُس میں گل آجاتا ہے۔ اس کا تدارک یہ ہے کہ گل گیر سے شمع کی بتی کو کاٹ کو چھوٹی کر دیتے ہیں۔ یہ استعارہ ہوا شمع کا سر کٹنے کا۔ اس طرح یہ بات ثابت ہوئی کہ نہ شمع کی زبان لمبی ہوتی (وہ بڑھ بڑھ کر بات نہ کرتی) اور نہ اُس کا سر کٹتا۔ یہ بات بھی پُر لطف ہے کہ زبان لمبی ہونے کا نتیجہ زبان قطع ہونا نہیں۔ بل کہ سر قطع ہوتا ہے یعنی "سے" سے مراد "کی وجہ سے" ہے۔ مصرع ثانی کا صرف و نحو بھی خوب ہے، کہ بادی النظر میں گمان ہوتا ہے کہ زبان دراز وہ آلہ ہے جس سے شمع کا سر قلم ہوتا ہے۔ یہ گمان بے بنیاد بھی نہیں کہ شمع کی لو کو تلوار سے بھی تشبیہ دیتے ہیں۔ میر نے ان دونوں کا کنایہ ۲۹۵/۲ میں بھی خوب رکھا ہے۔ شمع اور تلوار کے استعارے کو کلیم ہمدانی نے بالکل نئے رنگ سے باندھا ہے:

ظلمت بروں نہ رفت دمے از دیار ما — زخمی ز تیغ شمع نشد شام تار ما

(ہمارے دیار سے ایک لمحے کے لیے بھی تاریکی دور نہ ہوئی، ہماری تاریک شام تیغ شمع سے زخمی ہو کر وہیں کی وہیں گر پڑی۔)

اس نازک خیالی کی داد نہ دینا ظلم ہے، اور انصاف کی بات یہ ہے کہ میر کا شعر نازک خیالی سے عاری ہے۔ ہاں میر کا استعارہ اور تمثیل بہت خوب صورت ہیں اور اپنے رنگ میں لاجواب ہیں۔ ملاحظہ ہو ۸/۲۔

۴۲۹/۳ یہ مضمون بھی میر نے بار بار باندھا ہے، اور اس مضمون سے ان کا شغف عسکری اور سلیم احمد کے اُس خیال کو ایک بار پھر معرضِ سوال میں لاتا ہے کہ میر اپنی خودی کو معشوق اور اہلِ دنیا کے سامنے رکھ دیتے ہیں، اس پر اصرار نہیں کرتے۔ یہاں عالم یہ ہے کہ ان کو سب کے ساتھ قتل ہونا بھی منظور نہیں۔ ۱۹۷/۴ پر حسب ذیل شعر ملاحظہ ہو:

ہم وے ہیں جن کے خوں سے تری راہ سب ہے گل	مت کر خراب ہم کو تو اوروں میں سان کر

اب یہ اشعار دیکھیں:

لوٹے ہیں خاک و خون میں غیروں کے ساتھ میر	ایسے تو نیم کشتہ کو ان میں نہ سانیے	(دیوان اول)
رکھنا تھا وقت قتل مرا امتیاز ہاے	سو خاک میں ملایا مجھے سب میں سان کر	(دیوان دوم)
آگے بچھا کے نطع کو لاتے تھے تیغ و طشت	کرتے تھے یعنی خون تو اک امتیاز سے	(دیوان ششم)
سان مارا اور کشتوں میں مرے کشتے کو بھی	اس کشندے لڑکے نے بے امتیازی خوب کی	(دیوان ششم)

یہ سب شعر ۱۹۷/۴ کی بحث میں درج ہیں۔ اور ان کے باوجود میں نے زیرِ بحث شعر لائق انتخاب سمجھا تو اس لیے کہ اس کے مضمون میں بعض باتیں ایسی ہیں جو محولہ بالا شعروں میں نہیں ہیں۔ (۱) معشوق اپنے شوق قتل یا جوش قتل میں دوست، دشمن، سچے عاشق اور اہلِ ہوس، میں امتیاز نہیں کرتا۔ (۲) متکلم کے ساتھ جو لوگ سانے گئے وہ لامحالہ اُس کے دشمن ہیں۔ گویا ان کے دشمن ہونے کے لیے یہی ثبوت کافی ہے کہ انھوں نے متکلم کو تنہا مرنے کی عزت سے محروم رکھا۔ (۳) زیرِ بحث شعر میں قتل کرنے کے لیے "ذبح کرنے" کا فقرہ استعمال کیا گیا ہے جو زیادہ پُر قوت اور اشاراتی ہے۔ "ذبح کرنے" میں تیاری، ساز و سامان، مذبوح کو زمین پر گرا کر اس کے گلے پر چھری پھیرنے وغیرہ کے جو پیکری اشارے ہیں وہ "قتل کرنے" یا "خون کرنے" یا "کشتہ کرنے" میں نہیں۔ "ذبح کرنے" کا فقرہ صورتِ حال کو زیادہ سفاک اور فوری بنا دیتا ہے۔

انگریزی اثر کے تحت جب ہمارے یہاں عشق کی "اخلاقیات" بدلی تو اسی ہوس امتیاز کے مضمون کو ہم حسرت موہانی کے یہاں یوں دیکھتے ہیں:

ترے ستم سے میں خوش ہوں کہ غالباً یوں ہی	مجھے وہ شامل اربابِ امتیاز کرے

غور کیجیے، کہاں خاک و خون میں سانا اور کہاں ستم کا ہدف بننا۔ اس کے خلاف وہ شاعر جو انگریزی اثر سے نسبتاً محفوظ رہے تھے، مثلاً داغ، ان کے یہاں لفظ "سانا" اور محاورہ "ہاتھوں کو خون میں سانا" بے تکلفی سے نظم ہوا ہے:

چھوٹے گی حشر تک نہ یہ مہندی لگی ہوئی	تم ہاتھ میرے خون میں کیوں سانتے نہیں

داغ کے شعر میں طنز کی کئی جہات ہیں، جب کہ حسرت موہانی کا شعر بالکل سپاٹ اور بے تہ ہے۔ میر کے شعر میں دونوں مصرعے انشائیہ ہیں اور ''کرتے کسو کو ذبح'' میں ایک گھریلو بے تکلفی ہے جو شعر کو واقعیت کے نزدیک لاتی ہے۔

۴۲۹/۴ اس شعر میں جو خوش طبعی، افسانویت اور محاکات ہے اس کا جواب مشکل ہے۔ ''مہر نماز'' مٹی کی ٹکیہ ہوتی ہے جسے شیعہ حضرات سجدہ گاہ کے طور پر استعمال کرتے ہیں اسے ''مہر سجدہ'' بھی کہتے ہیں۔ مٹی کی ٹکیہ پر سجدہ کرنے کا عمل استعاراتی اور نشانیاتی (semiotic) امکانات سے بھرا ہوا ہے، لہٰذا فارسی والوں نے اسے اکثر استعمال کیا ہے، اور بڑی خوبی سے۔ بعض شعر جو ''بہار عجم'' میں درج ہیں حسب ذیل ہیں:

از قبلہ سازی خم ابروے ساقیاں　　مہر نماز طاعتیاں داغ بادہ شد　　(ظہوری)

(ساقیوں کے خم ابرو کو قبلہ بنانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ ساقی کے اطاعت گذاروں کے لیے داغ شراب نے مہر نماز کی حیثیت اختیار کر لی۔)

ظہوری کے یہاں مضمون میں جدت ہے اور اس کا شعر اعلا درجے کی خیال بندی کا نمونہ ہے۔ لیکن شعر میں برجستگی اور روانی کم ہے، بل کہ ایک طرح کی آورد (strain) کا احساس ہوتا ہے۔ (ویسے، یہ ظہوری کی عام صفت ہے۔) محمد قلی سلیم کہتا ہے:

وجود خاکی ما مہر سجدۂ ملک است　　بحیرتم کہ دریں مشت گل چہ دیدہ خدا

(ہمارا وجود خاکی، فرشتوں کے لیے مہر نماز ہے۔ میں حیرت میں ہوں کہ خدا نے اس مٹھی بھر خاک میں کیا دیکھا؟)

یہاں طباعی تو ہے، اور وجود خاکی کو مشت گل، پھر اس مشت گل کو فرشتوں کی مہر نماز کہنا بہت عمدہ ہے۔ لیکن مضمون کی بنیاد کم زور ہے، کیوں کہ روایتوں میں ہے کہ اللہ تعالیٰ نے حضرت آدمؑ کی پیشانی میں نور محمدی خاتم النبیین حضرت محمد صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم رکھا تھا اور اسی باعث فرشتے آدم کے سجدہ گذار کیے گئے تھے۔ لہٰذا مصرع ثانی کا استفسار بے معنی ہے۔ خود میر نے فارسی میں کہا ہے:

درشیرہ خانہ میر مگر بود شب کہ صبح　　دیدم بہ دست مغ بچہ مہر نماز را

(شاید میر رات بھر شراب خانے میں تھا کہ میں نے صبح کو ایک مغ بچے کے ہاتھ میں مہر نماز دیکھی۔)

اسی مضمون کو میر نے دوبارہ کوئی تیس بتیس برس بعد یوں کہا:

شاید شراب خانے میں شب کو رہے تھے میر　　کھیلے تھا ایک مغ بچہ مہر نماز سے　　(دیوان ششم)

یہاں اور شعر زیر بحث میں مصرع ثانی مشترک ہے۔ مصرع اولیٰ زیر بحث شعر میں ذرا بہتر ہے کیوں کہ ''آج رات کو تھے'' میں ''شب کو رہے تھے'' کے مقابلے میں روزمرہ کا لطف زیادہ ہے۔ بنیادی خوبی جو میر کے تینوں شعروں کو ظہوری وسلیم میں بھی ممتاز کرتی ہے۔ وہ میر کی برجستگی، بندش کی چستی اور مضمون کی خوش طبعی ہے (جس میں طنز کی بھی ہلکی سی آمیزش ہے۔) مغ بچے کا مضمون لانا، اور پھر اُسے مہر نماز سے کھیلتا ہوا دکھانا، طباعی کا کمال ہے اور شاید ان سب سے بڑھ کر شعر کا سادہ لہجہ ہے جس میں بہ ظاہر کسی قسم کی راے زنی نہیں، صرف براہ راست بیان روداد یا بیان (narration) ہے۔ نہ تعجب ہے، نہ طنز، نہ بغلیں بجانے کا سا انداز۔ کسی جذباتی حاشیے کے بغیر بس ایک بات بیان کر دی ہے۔ گویا میر کے لیے شراب

خانے میں رات گذارنا، اور، مُہر نماز ساتھ لے جانا، پھر نشے یا خمار کی شدت کے باعث مُہر نماز وہیں چھوڑ جانا، یہ سب معمولہ باتیں ہیں، ان باتوں پر واقعیت کا حاشیہ یہ لگایا کہ مغ بچے کو مُہر نماز سے کھیلتا ہوا دکھایا۔ اس میں یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ مغ بچے کو مُہر نماز سے واقفیت نہیں، وہ اسے کھیل کی چیز سمجھتا ہے۔ اور یہ کنایہ تو ہے ہی کہ میر پابند شراب بھی ہے اور پابند نماز بھی۔ عجب پُر لطف شعر ہے۔

(۴۳۰)

(۹۸۳)

بھری آنکھیں کسو کی پونچھتے جو آستیں رکھتے　　　ہوئی شرمندگی کیا کیا ہمیں اس دستِ خالی سے

۴۳۰/۱ دونوں مصرعوں میں جدت مضمون اور کنایے کی فراوانی ہے۔ پہلے مصرعے میں بالکنایہ خود کو عریاں تن بتایا، کہ ہمارے شانہ و بازو آستین سے خالی ہیں۔ یعنی ہمارا لباس (بہ وجہ فقر و بے سروسامانی، یا بہ وجہ وحشت و دیوانگی) تار تار ہو چکا ہے۔ آنکھوں کو ''بھری'' کہنا ان کے پُرنم ہونے کا کنایہ ہے اور آنکھوں کا پُرنم ہونا کنایہ ہے دردمندی اور رنجیدگی اور رنجوری کا۔ پھر بے آستین کے ہاتھ کو خالی کہا، حالاں کہ ''ہاتھ خالی ہونا'' سے مراد ہوتی ہے ''دولت کا نہ ہونا، زر کا نہ ہونا''۔ لہٰذا اس میں کنایہ اس بات کا رکھا کہ ہم جیسوں کے لیے آستین رکھنا ہی بڑی تونگری ہے۔ پھر، اس تونگری سے کام کیا لیتے؟ یہ نہیں کہ اپنے لیے کچھ سامان مہیا کرتے، بل کہ یہ کہ کسی دردمند کی بھیگی ہوئی آنکھ کو آنسوؤں سے پاک کرتے۔ ظاہر ہے کہ جب آستین سے آنسو پاک کرنے کی تمنا ہو رہی ہے تو یہ کنایہ موجود ہی ہے کہ نہ دامن ہے نہ گریبان، اور رومال یا بنی پاک ہونے کا تو سوال ہی نہیں اُٹھتا۔

ان سب سے بڑھ کر یہ مضمون ہے کہ اپنی بے سروسامانی اور عریانی پر رنج نہیں، بل کہ اس بات کا رنج ہے کہ آستین نہ ہونے کے باعث ہم کسی کے آنسو خشک کرنے سے قاصر رہے اور ہمیں شرمندگی اُٹھانی پڑی کہ ہم اس قابل بھی نہیں۔ میرزا رفیع واعظ نے خوب کہا ہے:

بہ زمیں برد فرو خجلت محتاجانم　　　بے زری کرد بہ من انچہ بہ قاروں زر کرد

(محتاجوں کے سامنے شرمندگی نے مجھے زمین میں گاڑ دیا۔ غریبی نے میرے ساتھ وہ کیا جو دولت نے قارون کے ساتھ کیا۔)

اس شعر کی چمک دمک اپنی جگہ، لیکن میر کے یہاں خالی آستین کو خالی ہاتھ بیان کرنا، اور میر کے کنایے، یہ ایسے عناصر ہیں جن کی بنا پر میرزا واعظ کا شعر میر کے سامنے دب جاتا ہے۔ پھر میر کے دونوں مصرعوں میں انشائیہ، ڈرامائی اُسلوب مستزاد ہے۔

جناب سردار جعفری نے اس شعر پر یوں اظہار خیال کیا ہے کہ یہ اس کیفیت کا شعر ہے ''جہاں وصل کی لذت درد و غم کے اتھاہ سمندر میں ڈوب جاتی ہے اور عاشق کی مفلسی اور مظلومی کی غمازی کرتی ہے۔'' یہ بات واضح نہیں ہوئی کہ اسے وصل کا شعر کیوں کر کہہ سکتے ہیں؟ اگر یہ فرض کیا جائے کہ ''بھری آنکھیں کسو کی'' سے معشوق کی ڈبڈبائی ہوئی آنکھیں مراد ہیں (یہ قطعی قرین قیاس نہیں) تو پھر بھی ''عاشق کی مفلسی اور مظلومی'' کا یہاں کیا محل ہے؟ دراصل کسی بھی متن کو اگر پہلے سے طے شدہ مفروضات کی روشنی میں پڑھیں تو غلط نتائج کا برآمد ہونا لازمی ہے۔

(۴۳۱)

(۹۹۲)

عشق جو چاہے تو مردے سے بھی اپنا کام لے ناتوانی سے اگر مجھ میں نہیں ہے جی تو کیا

۴۳۱/۱ عشق کی توصیف میں دو بہت عمدہ شعر ۳۹۳/۴ اور ۳۹۳/۵ پر گذر چکے ہیں۔ لیکن یہاں مصرع ثانی میں دنیا ہی نرالی ہے۔ عشق کی قوت پر اتنا زبردست اعتماد بڑے بڑے صوفیوں کو ہی ہو سکتا ہے۔ پھر مضمون کی یہ ندرت اور خوبی کہ عشق کے کچھ اپنے مقاصد ہیں جن کے لیے وہ انسانوں کو استعمال کرتا ہے۔ اس طرح عشق بڑے سے بڑے آدرش اور عظیم سے عظیم مقصد سے بھی بڑی چیز ثابت ہوتا ہے۔ اس شعر کی رو سے تو عشق ہی وہ قوت ہے جو کائنات اور تاریخ میں تصرف کر کے اپنی مرضی پوری کرتا ہے، اس کے لیے مردہ زندہ سب برابر ہیں۔

یہ بات بھی غور کے قابل ہے کہ مصرع اولیٰ میں ناتوانی کے باعث جان کی جس کاہش کا ذکر ہے، وہ بھی غالباً عشق ہی کی پرداختہ ہے۔ یعنی عشق نے پہلے تو متکلم کو صید زبوں بنایا، اس کی قوت سلب کر لی، اسے تقریباً مردہ بنا ڈالا۔ پھر بھی اپنا اعتماد اور اپنا جادو متکلم پر قائم رکھا کہ میں اب بھی عشق کے کام کا ہوں۔ دوسرے مصرعے کی برجستگی اور پورے شعر میں بندش کی چستی کا جواب اگر کچھ ممکن ہے تو اس والہانہ استقبال و اعتماد میں ہے جس سے دوسرا مصرع عبارت ہے۔ زبردست شور انگیز شعر ہے۔ ''جی ہونا'' بھی ''جان ہونا'' بھی بہت خوب استعمال کیا ہے، ورنہ ''دم''، ''جان'' وغیرہ بھی کہہ سکتے تھے۔ ''جی'' میں ''جان'' کے علاوہ ''ہمت'' اور ''طاقت'' کا بھی اشارہ موجود ہے۔

(۴۳۲)

(۱۰۰۱)

کیا قافلہ جاتا ہے جو تو بھی چلا چاہے رنگ گل و بوے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں

۴۳۲/۱ یہ شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ اس میں کیفیت کی شدت کے باعث معنی کی تہ نظر انداز ہو جاتی ہے۔ لیکن بعض لوگ اس شعر کو کچھ اس انداز سے پیش کرتے ہیں گویا میر نے اس سے اچھا شعر کہا ہی نہیں۔ حالاں کہ ظاہر ہے میر کے خزینے میں اس سے بھی آب دار جواہر ہیں۔ یوں بھی، یہ مضمون میر نے طرح طرح کہا ہے:

عالم میں آب و گل کا ٹھہراو کس طرح ہو گر خاک ہے اڑے ہے آب ہے رواں ہے (دیوان اول)

قابو خزاں سے ضعف کا گلشن میں بن گیا دوش ہوا پہ رنگ گل و یاسمن گیا (دیوان اول)

انشا کے یہاں بھی اس سے مشابہ مضمون ہے:

اے نکہت گل تو نے کیوں اتنی شتابی کی جوں موج ہوا اپنا تھا ہوش بھی اڑنے پر

درد نے بھی انشا کی طرح تخاطب کے لہجے میں کہا ہے:

ٹھہر جا ٹک بات کی بات اے صبا کوئی دم میں ہم بھی ہوتے ہیں ہوا

اغلب ہے کہ یہ ان سب اشعار پر بیدل کا حوالہ قائم ہوتا ہو:

ہر کجا نکہت گل پیرہن رنگ درید نیست پوشیدہ کہ از خود سفرے می خواہد

(جہاں کہیں بھی پھول کی خوش بو نے رنگ کا پیراہن پھاڑ کر منھ نکالا، یہ بات کھل گئی کہ اب وہ اپنے آپ سے سفر کرنے والی ہے۔)

ان اشعار کے باوجود میر کا زیر بحث شعر دھندلاتا نہیں۔ اور یہ خود اہم بات ہے۔ ایسا مضمون جو ذرا غیر معمولی ہو اور جس پر کئی بار طبع آزمائی کی گئی ہو، اگر نئے ڈھنگ سے بندھ جائے تو شاعر کے لیے مایۂ افتخار ہوتا ہے۔ زیرِ بحث شعر میں مصرع اولیٰ کے دو معنی ہیں۔ (۱) رنگِ گل اور بوے گل دونوں کی بساط محض ہوا کی سی ہے، کہ ابھی ہیں، ابھی نہیں۔ (۲) رنگِ گل اور بوے گل دونوں غائب ہو رہے ہیں، چمن سے جانے والے ہیں، مصرع ثانی میں انشائیہ اسلوب کی وجہ سے ڈرامائی رنگ پیدا ہو گیا ہے، اور اس سے بڑھ کر تخاطب کا کمال اور مخاطب کو ترغیب ہے کہ ایسے قافلے کے ساتھ تم بھی چلے چلو تو کیا بات ہے۔ ''جو تو بھی چلا چاہے'' کا ابہام عجب لطف رکھتا ہے۔ اس کے ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ اگر تم بھی چلے چلو تو یہ قافلہ بہت عمدہ بن جائے۔ ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ یہ قافلہ تو جا ہی رہا ہے۔ تم بھی چلے جاؤ (یعنی تم بھی اس قابل ہو کہ چلے جاؤ۔) ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ ایسے قافلے کے چلے جانے کے بعد تمھاری کیا ضرورت، یا تمھاری کیا حیثیت؟ تم بھی چلے جاؤ۔ غرض کہ اس فقرے کے باعث مصرعے کے معنی سے سیماب دار کہیں ٹھہرتے ہی نہیں۔ لیکن اس کا زیریں متن یہی معلوم ہوتا ہے کہ جب رنگِ گل اور بوے گل جیسی چیزیں چلی جاتی ہیں، بل کہ بہت کم ٹھہرتی ہیں۔ تو تمھارے ٹھہرنے کا بھلا کیا جواز ہو سکتا ہے؟ تم جب تک اس دنیا میں رہو گے، تمھارا وجود ایک غیر ضروری بار ہی رہے گا۔

بیدلؔ، دردؔ اور انشاؔ کے شعر جو میں نے نقل کیے ہیں۔ مضمون کے اس پہلو سے عاری ہیں کہ انسان کا وجود اس زمین پر غیر ضروری بار کی طرح ہے اور وہ یہاں سے جس قدر جلد چلا جائے اتنا ہی اچھا ہے۔ مزید ملاحظہ ہو $\frac{۲۱۳۲}{۳}$ اور $\frac{۳۸۸}{۱}$ دیوانِ دوم ہی میں میر نے اس مضمون کو تعجب اور تاسف کے لہجے میں کہا ہے:

کیا رنگ و بو و بادِ سحر سب ہیں گرم راہ کیا ہے جو اس چمن میں ہے ایسی چلا چلی

(۴۳۳) (۱۰۰۲)

اس آفتابِ حُسن کے ہم داغ شرم ہیں ایسے ظہور پر بھی وہ منھ کو چھپا رہے

$\frac{۴۳۳}{۱}$ یہ مضمون عام ہے کہ اللہ تعالیٰ کا جلوہ ہر طرف ہے، لیکن وہ خود کہیں نظر نہیں آتا۔ اچھل داس نے کیا اچھا کہا ہے:

ندیدم ہیچ جا از جلوۂ ایں بے نشاں خالی زحسنش شش جہت لبریز و جائش ہم چناں خالی

(میں نے اس بے نشان کے جلوے سے کوئی بھی جگہ خالی نہ پائی۔ شش جہت اس کے حُسن سے لبریز ہے اور اُس کی جگہ پھر بھی خالی ہے۔)

میر نے اس بات کو ترقی دے کر شرم کی بات بیچ میں ڈال دی۔ گویا جلوۂ حق میں بھی انداز معشوقانہ ہے اور اگر انسان کو اس دنیا میں لقاے ربانی حاصل نہیں تو اس کی وجہ ''شرم'' ہے۔ چوں کہ اللہ تعالیٰ کو غیرت کی صفت سے بھی متصف

کرتے ہیں، اس لیے یہ مضمون قطعاً نامناسب بھی نہیں۔ مصرع ثانی میں لفظ ''ظہور'' بہت مناسب ہے، کیوں کہ یہ اللہ تعالیٰ کے لیے بھی آتا ہے اور اس کے لغوی معنی بھی درست ہیں۔ ''ایسے ظہور'' میں بہ ظاہر عجز بیان ہے، لیکن دراصل یہاں میر کا وہ مخصوص انداز ہے کہ وہ بہ ظاہر خود کو کچھ کہنے سے عاری قرار دیتے ہیں، اور اس طرح سب کچھ کہہ دیتے ہیں۔ ''آفتابِ حُسن'' خود بہت خوب صورت ترکیب ہے، اور اس کی مناسبت سے ''داغ'' بھی عمدہ ہے، کیوں کہ آفتاب میں داغ فرض کرتے ہیں۔ ان کو (sun spots) کہا جاتا ہے اور قدیم ماہرین ہیئت بھی اس بات سے واقف تھے کہ آفتاب میں دھبے ہیں۔ اور یہ بھی ہے کہ بہت سی چیزیں ایسی ہیں جن پر دھوپ میں داغ یا دھبہ پڑ جاتا ہے۔ یہ مضمون بھی خوب ہے کہ ہم اس ادائے شرم سے داغ داغ ہیں کہ اُس کا ظہور ہر طرف دیکھتے ہیں۔ لیکن اُسے نہیں دیکھتے۔ مولانا روم کہتے ہیں:

اے دوست بدوستی قرینیم ترا ہر جا کہ قدم نہی زمینیم ترا
در مذہب عاشقی روا کے باشد عالم بہ تو بینیم و نہ بینیم ترا

(اے دوست ہم دوستی کے تعلق کی بنا پر تجھ سے قربت رکھتے ہیں، تو جہاں جہاں قدم رکھے ہم وہاں مثل زمین ہیں۔ لیکن مذہب عاشقی میں یہ کب روا ہے کہ ہم دنیا کو تو تیرے ذریعہ دیکھیں لیکن تجھے نہ دیکھیں۔)

میر کے شعر میں بھی مولانا روم کی رباعی جیسی کیفیت ہے، بل کہ میر کا شعر مناسبتوں کے اعتبار سے زیادہ ٹھوس ہے۔ آفتاب کی مناسبت سے ''داغ'' کا ذکر ہم نے اُوپر کیا ہے۔ ''ظہور'' کی مناسبت پورے مضمون سے ظاہر ہے۔ پھر آفتاب کی روشنی سب کو نظر آتی ہے، لیکن خود سورج پر کسی کی آنکھ نہیں ٹھہرتی، اس طرح بھی یہ بات بیٹھتی ہے کہ ظہور کے اس جوش و ہجوم کے باوجود اس کا منھ چھپا رہتا ہے۔ مولانا روم کی رباعی میں استدلال اور مناسبت سے زیادہ عاشق کی محویت اور آفتاب وجود مطلق کے ساتھ نیاز اور لگاؤ کی بات ہے۔ میر کے شعر میں بھی آفتاب وجود مطلق کے ساتھ لگاؤ ہے، لیکن اسے استدلال کی سطح پر پیش کیا گیا ہے۔ رومی کا کلام ایرانی طرز کا ہے اور میر کا شعر سبک ہندی کی طرز کا۔ شور انگیز دونوں ہی ہیں۔

(۴۳۴) (۱۰۰۵)

۱۱۶۵ کل کہتے ہیں اس بستی میں میر جی مشتاقانہ موے تجھ سے کیا ہی جان کے دشمن وے بھی محبت رکھتے تھے

۴۳۴/۱ اس شعر میں بھی کیفیت کے وفور نے میر کی اُسلوبیاتی چالاکیوں کو چھپالیا ہے۔ حسب ذیل باتوں پر غور کریں:

(۱) ''مشتاقانہ'' کے دو مفہوم ہیں۔ ایک تو یہ کہ ''عالم مشتاقی میں'' اور دوسرا یہ کہ ''موت کے مشتاق ہو کر''۔ یعنی پہلے معنی کی رو سے عشق کی کیفیت کا ذکر ہے اور دوسرے معنی کی رو سے موت کے اشتیاق کا ذکر ہے۔

(۲) ''کل کہتے ہیں میر جی موے'' اور ''اس بستی میں''، یہ فقرے شعر کو روزمرہ زندگی سے قریب لاتے ہیں۔

(۳) ان باتوں میں کنایہ اس بات کا بھی ہے کہ میر کوئی مجہول شخص نہ تھا، بل کہ غالباً اپنے عشق و عاشقی کے باعث خاصا معروف و مشہور تھا، ورنہ پوری بستی میں اُس کی موت کا چرچا نہ ہوتا۔

(۴) میر کو معشوق سے محبت تھی اور وہ اپنی جان کا دشمن تھا، یہ تضاد خوب ہے، یعنی کسی کا عاشق ہونا اور اپنی جان کا دشمن ہونا، دونوں ایک ہی بات ہیں۔

(۵) "جان کے دشمن" خطابیہ بھی ہو سکتا ہے، یعنی معشوق کو مخاطب کر کے کہا ہے کہ "اے جان کے دشمن، تجھ سے میر جی کو کس قدر محبت تھی!"

(۶) متکلم اور مخاطب، اور پھر بستی کے لوگ، جو میر کی موت پر رائے زنی کر رہے ہیں، ان کرداروں کے باعث شعر کی دنیا بہت بھری پُری اور "انسانی" (=افسانوی) معلوم ہوتی ہے۔

(۷) اپنی جان کا دشمن ہونا اور معشوق سے محبت رکھنا، یہ تضاد اور توازن خوب ہے۔

(۴۳۵)

(۱۰۱۰)

سنتے تھے کہ جاتی ہے ترے دیکھنے سے جاں اب جان چلی جاتی ہے ہم دیکھتے ہیں ہائے

۴۳۵/۱ "ہائے" کی ردیف کو اس طرح نبھانا کہ جذباتیت کی بے وقاری نہ آنے پائے اور وہ بات کہہ بھی دی جائے جس پر "ہائے" کہنا ضروری تھا، آسان نہ تھا۔ غالب نے بھی ایک فارسی غزل میں اسی بحر میں "ہائے" کی ردیف کو خوب نبھایا ہے:

سر چشمۂ خونست زدل تا بہ زباں ہائے دارم سخنے با تو و گفتن نہ تواں ہائے

(ترجمے کے لیے ملاحظہ ہو ۲۶۲/۴۔) ممکن ہے غالب نے میر کی دیکھا دیکھی یہ ردیف اختیار کی ہو۔ میر کے شعر میں حسب معمول لفظی اور معنوی چالاکیاں ہیں۔ سب سے پہلے تو یہ مضمون ہی انوکھا ہے کہ معشوق کو دیکھ کر جان نکل جاتی ہے۔ جلوۂ معشوق کے سامنے نگاہیں خیرہ ہو جانا، یا پھر بے ہوش ہو جانا، تو عام ہے۔ یہاں معشوق پر نگاہ پڑتے ہی جان جانے کا مضمون ہے، لہٰذا متکلم کا جذبہ عشق اس قدر شدید ہے کہ اسے اس بات کا یقین ہے کہ معشوق کو دیکھا نہیں اور جان نکلی نہیں، لیکن اس مضمون کو وسعت دے کر اور "دیکھتے ہیں" کو کثیر المفہوم بنا کر میر نے بات کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے۔

(۱) معشوق کا دیدار نہیں ہوا اور متکلم اپنی آنکھوں سے دیکھ رہا ہے کہ اُس کی جان جا رہی ہے۔ (جیسا کہ بعض لوگوں کے ساتھ ہوتا ہے کہ وہ محسوس کرتے ہیں کہ اب ٹانگوں کی جان گئی۔ اب سینے کی جان گئی، اب گردن کی جان گئی، وغیرہ۔)

(۲) "ہم دیکھتے ہیں" بہ معنی "اب یہ ہونے ہی والا ہے"۔ "دیکھنا" بہ معنی "مستقبل میں واقع ہونا" اُردو کا خاص روزمرہ ہے۔ مثلاً "میں دیکھ رہا ہوں کہ اب یہ دیوار گرنے ہی والی ہے۔" لہٰذا اب معنی ہوئے کہ تجھ کو دیکھ کر جان، جان آفریں کو سپرد کرنے کا موقعہ ہی نہ ملا۔ اب چند ہی لمحوں میں میری جان جانے والی ہے۔ اور میں تجھے بغیر دیکھے ہی مر جاؤں گا۔

(۳) یہ بات سچ نکلی کہ تجھے دیکھنے سے جان جاتی ہے۔ اب ہم تجھے دیکھ رہے ہیں اور ہماری جان بھی جا رہی

ہے۔اس کے پھر دو معنی ہیں۔ایک تو یہ کہ جان واقعی اس لیے نکلی ہے کہ معشوق سامنے ہے۔دوسرا مفہوم یہ کہ تیرا سامنا اس وقت ہوا جب میرا وقت آخر ہے۔

(۴۳۶)

(۱۰۱۵)

انکھڑیوں کو اس کی خاطر خواہ کیوں کر دیکھیے　　سو طرف جب دیکھ لیجے تب ٹک ادھر دیکھیے

۴۳۶/۱ معاملہ بندی کا دلچسپ اور نازک سا شعر ہے،لیکن اس کی اصل خوبی (یا اہمیت) اس بات میں ہے کہ معشوق کی طرف آنکھیں بھر کر دیکھنے کی بات ہو رہی ہے۔اس کا پورا چہرہ یا سراپا دیکھنے کا کوئی ذکر نہیں۔معلوم ہوتا ہے میر کے زمانے میں بھی اس قسم کے برقعے کا رواج تھا جس میں چہرہ چھپا رہتا ہے لیکن آنکھیں نظر آتی ہیں اور جسے ہم لوگ ماڈرن برقعہ سمجھتے ہیں۔یا پھر ممکن ہے معشوق کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالنے کا معاملہ ہو۔اغلب یہ ہے کہ اسی برقعے کی بات ہو جس کا ذکر اوپر ہوا۔معشوق شاید بازار میں یا دوکان پر ہے اور متکلم اُس کے قریب ہی ہے،لیکن اُسے معلوم ہے (یا اُس کے دل میں چور ہے) کہ معشوق کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھوں گا تو سب لوگ متوجہ ہو جائیں گے۔لہٰذا وہ بہت احتیاط اور حزم سے کام لیتا ہے اور اُسی وقت معشوق کی طرف دیکھتا ہے جب اُس کے خیال میں کوئی اُس کی طرف متوجہ نہیں۔ایک پوری تہذیب،اور اس تہذیب میں عشق کے ایک خاص پہلو کے پورے رکھ رکھاؤ کی تصویر اس شعر میں آ گئی ہے۔یہ ظاہر نہیں کیا کہ خود معشوق کا کیا ردعمل اس پورے معاملے میں ہے۔ممکن ہے اسے بھی متکلم میں دلچسپی ہو اور وہ چاہتا ہو کہ متکلم اُس کی طرف دیکھے اور اُن کی آنکھیں چار ہوں۔

عرصہ ہوا احتشام صاحب مرحوم نے مجھے یہ شعر سنایا تھا کہ اس زمانے میں میر سے بہت منسوب کیا جا رہا تھا:

دیکھ لیتا ہے وہ پہلے چار سو اچھی طرح　　چپکے سے پھر پوچھتا ہے میر تو اچھی طرح

اکبر حیدری کا کہنا ہے کہ اثر لکھنوی مرحوم نے اسے میر سے منسوب کیا ہے،لیکن یہ شعر میر کا ہے نہیں۔ظاہر ہے کہ شعر میر کا نہیں ہے۔لیکن ممکن ہے زیر بحث شعر کی طرح کے اشعار کے نمونے پر اثر صاحب والا فرضی شعر کسی نے بنا لیا ہو۔پورے شعر میں معاملے کی ڈرامائیت بہر حال بہت خوب ہے اور احتشام صاحب مرحوم اسے پڑھتے بھی بہت خوب تھے۔غفر لہم۔

(۴۳۷)

(۱۰۲۴)

کچھ بات ہے کہ گل ترے رنگیں دہاں سا ہے　　یا رنگ لالہ شوخ ترے رنگ پاں سا ہے

کیا جانیے کہ چھاتی جلے ہے کہ داغ دل　　اک آگ سی لگی ہے کہیں کچھ دھواں سا ہے

۱۱۷۰ جو ہے سو اپنے فکر خر و بار میں ہے یاں　　سارا جہان راہ میں اک کارواں سا ہے

۴۳۷/۱ بہ ظاہر اس شعر میں کچھ نہیں،لیکن ذرا غور کریں تو معنی اور اُسلوب کی کئی خوبیاں ہاتھ آتی ہیں۔انشائیہ انداز کے باعث پورا شعر استفہامیہ بھی ہے اور استفہام انکاری بھی ہے۔(۱) آج کیا بات ہے کہ جس کے باعث گل نے تیری دہن کی رنگینی اور لالہ نے تیرے پان کا رنگ اختیار کر لیا ہے؟ (۲) یہ کون سی بات ہے کہ گل کو تیرے رنگین دہن اور

لالے کو تیرے رنگِ پان کی طرح شوخ کہا جاے؟ (۳) کوئی تو بات ہوگی کہ گل نے تیرے دہن کی سی رنگینی اور لالے نے تیرے رنگِ پان کی سی شوخی اختیار کر رکھی ہے۔ یعنی یہ معاملہ خالی از علت نہیں۔

''رنگِ پاں'' کی ترکیب بھی دل چسپ ہے۔ خانِ آرزو نے لکھا ہے کہ جب فارسی + عربی، فارسی + ترکی کو مضاف مضاف الیہ کر کے فارسی زبان کی وسعت میں اضافہ ہوا ہے اور ہو رہا ہے، تو فارسی، عربی، ترکی + ہندی کو مضاف، مضاف الیہ کر کے اُردو میں اضافہ کیوں نہ کیا جاے؟ لیکن بُرا ہو ہمارے ''اُستادوں'' کا کہ انھوں نے اسے تقریباً بند کرا کے چھوڑا۔ ناسخ تک نے ''رنگِ پاں'' لکھا ہے۔ ملاحظہ ہو ۴۴۰/۴۔

۴۳۷/۲ یہ شعر سائر مشہدی کا تقریباً ترجمہ ہے:

من نمی دانم کہ دل می سوزد از غم یا جگر		آتش افتاد است در جاے و دودے می کند

(مجھے نہیں معلوم کہ غم کے باعث دل جل رہا ہے کہ جگر؟ کہیں آگ لگی ہے اور کچھ دھواں اُٹھ رہا ہے۔)

مضمون تو سائر نے یقیناً حاصل کیا، لیکن نبھا نہ پاے۔ دوسرا مصرع بہت خوب ہے لیکن مصرعِ اولیٰ میں ''من نمی دانم'' اور ''از غم'' دونوں بالکل غیر ضروری ہیں۔ سائر کے برخلاف میر کے شعر میں بندش بہت چست ہے۔ ایک لفظ بھی زائد نہیں، اور مصرعِ اولیٰ میں خبریہ کے بجاے انشائیہ اُسلوب اختیار کر کے میر نے ڈرامائیت حاصل کر لی۔ مصرعِ ثانی اس ڈرامائی فضا میں اضافہ کرتا ہے، کیوں کہ ''کچھ دھواں سا ہے'' اور ''اک آگ سی لگی ہے'' میں جو بات ہے وہ ''آتش افتاد است'' اور ''دودے می کند'' کے براہِ راست بیان میں نہیں۔ پھر میر کے مصرعِ ثانی میں ''کہیں'' کا لفظ دونوں طرف جاتا ہے۔ ''کہیں اک آگ سی لگی ہے۔'' یا ''کہیں کچھ دھواں سا ہے''، اس کے برخلاف سائر کے شعر میں لفظ ''جاے'' صرف ''آتش افتاد است'' کی طرف جاتا ہے۔ لہٰذا میر کے شعر میں فن کاری زیادہ ہے۔ اس سے مشابہ مضمون کے لیے ۳۸۹/۱ ملاحظہ ہو۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ میر نے ''داغِ دل'' اور ''چھاتی'' کے جلنے کی بات کی ہے۔ اس کے برخلاف سائر کے شعر میں ''دل'' اور ''جگر'' کے جلنے کا ذکر ہے۔ ظاہر ہے کہ ''داغِ دل'' اور ''چھاتی'' میں عمدہ مناسبت ہے، اور جلنے کے بھی مضمون سے داغ کو زیادہ مناسبت ہے بہ نسبت جگر کے۔ مزید یہ کہ ہمارے یہاں ''چھاتی'' بہ معنی ''سینہ'' اور بہ معنی ''دل'' دونوں ہے۔ موخر الذکر معنی میں ''چھاتی'' کو ''دل'' کے مجازِ مرسل کے طور پر برتتے ہیں۔ یعنی ظرف (چھاتی) بول کر مظروف (دل) مراد لیتے ہیں۔

فانی نے حسبِ معمول مضمون کی سطح پست کر کے عجب نسائی لہجے میں کہا ہے:

سینے میں دھواں خیر سے اُٹھتا ہے کدھر سے		پیکاں کے بھی ٹکڑے ہیں رفو کے بھی ہیں ٹانکے

فانی اور اُن کے معاصرین میں وہی کمی تھی جو ہم فیض کے یہاں اور نمایاں انداز میں دیکھتے ہیں، کہ ان میں شخصیت کا وہ سخت مغز (hardcore) نہ تھا جس کے باعث کلام میں صلابت پیدا ہوتی ہے۔ میر کا معاملہ یہ ہے کہ ان کے ''درد انگیز'' اشعار میں بھی ایک توانائی سی ہوتی ہے جسے کسی اور اصطلاح کے نہ ہونے کے باعث مَیں سخت مغز (hard core) کہتا ہوں۔ فانی اور یگانہ میں یہ مغز (core) پھر بھی ایک ذرا سا موجود ہے (حالاں کہ میرا شبہ ہے کہ

یگانہ کی اکڑ محض، یا زیادہ تر، اُوپری ہے اور ایک طرح کے احساسِ عدم تحفظ (Insercurity) کا پردہ ہے۔) میر اور غالب، درد اور اقبال وغیرہ کبھی بھی ذہنی طور پر کم زور، یا نفسیاتی طور پر غیر محفوظ (Insecure) نہیں معلوم ہوتے۔ فیض، حسرت، فراق، جگر وغیرہ میں نفسیاتی عدم تحفظ (Insecurty) کا یہ عیب بہت ہے۔ فانی کا بھی یہی حال ہے، ورنہ وہ محولہ بالا قسم کے شعر نہ کہتے۔ ہاں یہ ہے کہ فانی اور یگانہ سخت مغز (hard core) کے معاملے میں اپنے معاصروں، اور فیض وغیرہ سے بہت بہتر ہیں۔ ایک بات یہ ہے کہ اگر شاعر خود اتنا خود شناس ہو کہ وہ جانتا ہو کہ میں نفسیاتی طور پر غیر محفوظ (Insecure) ہوں، اور پھر وہ اس شعور کو اپنی شاعری میں استعمال کرے تو معاملہ دیگر ہو جاتا ہے۔ فانی، فیض وغیرہ بے چارے اتنے خود شناس نہ تھے۔ ایسی خود شناسی تو ظفر اقبال کو ہی ودیعت ہوئی ہے۔ میر کے تخیل کی وسعت اور پیکر کی واقعیت دیکھنا ہو تو مندرجہ ذیل شعر میں بھی ملاحظہ کریں:

محبت نے شاید کہ دی دل کو آگ   دھواں سا ہے کچھ اس نگر کی طرف   (دیوان اول)

دل کے لیے شہر اور بستی کا استعارہ میر نے اکثر استعمال کیا ہے۔ لیکن اس شعر میں دل کی دُوری کا جو کنایہ ہے وہ عدیم المثال حُسن کا حامل ہے۔ میر پر انتظار حسین اور ناصر کاظمی کی گفت گو کے لیے اس شعر کا مصرع ثانی عنوان کے طور پر رکھا گیا ہے۔ یہ گفت گو میر شناسی کے لیے تقریباً اتنی ہی اہم ہے جتنا میر پر خود ناصر کاظمی کا مضمون۔ لیکن میر جس طرح معمولی الفاظ کو کثیر المعنی بنا دیتے ہیں اُس کا ذکر ان لوگوں کے یہاں نہیں ہے۔

۴۳۷/۲ یہ شعر غزل کی صورت بنانے کے لیے رکھا گیا ہے، لطف سے یک سر خالی بھی نہیں۔ دنیا کے مال و اسباب کو ''خروبار'' (= گدھا، یعنی بار برداری کا جانور، اور اُس پر لدنے والا سامان) کہنا طنزیہ استحقار کا اچھا نمونہ ہے۔ پھر استعارہ در استعارہ یہ کہ مال و اسباب خود استعارہ ہے دنیا کے تمام کاروبار کا، جس میں اعمال و اقوال سب شامل ہیں ''خروبار'' کے اعتبار سے ''کارواں'' بھی بہت عمدہ ہے۔ آخری بات یہ کہ یہ منطق بہت تازہ ہے کہ لوگ عام طور پر دنیا کو سرائے فانی کہتے ہیں اور انسانوں کو مسافر، اور وہ اس بنا پر کہ دنیا میں کسی کو دوام نہیں، لیکن یہاں میر نے دنیا (اہلِ دنیا) کو اس بنا پر کارواں کہا ہے کہ سب لوگ اپنے اپنے مال و متاع کو لادنے اور لے جانے میں مست ہیں۔

(۴۳۸)

(۱۰۲۷)

دل بے تاب آفت ہے بلا ہے   جگر سب کھا گیا اب کیا رہا ہے

کوئی ہے دل کھنچے جاتے ہیں اودھر   فضولی ہے تجسس یہ کہ کیا ہے   فضولی = غیر ضروری

جگہ افسوس کی ہے بعد چندے   ابھی تو دل ہمارا بھی بجا ہے

۴۳۸/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن یہ مضمون خالی از لطف نہیں کہ دل کو خون ہو جانے کے لیے مزید خون کی ضرورت تھی، وہ اُس نے جگر سے حاصل کیا اور اس طرح دل نے جگر ہی کو تباہ کر ڈالا۔

۴۳۸/۲ قصۂ حاتم طائی میں کوہ ندا کا ذکر آتا ہے کہ اُس سے آواز آتی تھی ''یا اخی! یا اخی'' اور جس کے بھی کان میں یہ آواز

پڑتی تھی وہ بس اُسی طرف چل پڑتا تھا اور دنیا کے ہر کام کو چھوڑ دیتا تھا۔ اس شعر میں وہی کیفیت ہے کہ کسی طرف ہر ایک کا دل کھنچا جاتا ہے، کسی کو نہیں معلوم کہ اُس طرف کیا ہے۔ اس پر طرّہ یہ کہ متکلم کہتا ہے اس بات کی کھوج کرنے کی فکر کرنا بھی فضول ہے کہ وہ شے کون سی یا کیا ہے جو سب کے دلوں کو کھینچتی ہے۔ سوامی بھوپت رائے بیغم نے تو یہاں تک کہہ دیا تھا:

آں کہ پاک از فطرت ما و شماست — نیست و گویند اورا ہم رواست

(وہ جو "میں" اور "تم" کی فطرت سے پاک ہے۔ اگر اسے "نہیں ہے" کہیں تو بھی روا ہے۔)

یعنی ذاتِ حق بے چوں، بے چگونہ اور بے کیف ہے۔ (بعض صوفیا کا بھی یہی مسلک ہے۔) میر کہتے ہیں کہ بس اتنا کافی ہے کہ کوئی ہے، یا اس بات کا خیال ہے کہ کوئی ہے۔ جو چیز اہم ہے وہ کشش عشق ہے جو ہر شخص کو کھینچے لیے جاتی ہے۔ اسی خیال کو دیوانِ دوم ہی میں دوبار پھر کہا ہے:

(۱) کیا کہیں دل کچھ کھنچے جاتے ہیں اودھر ہر گھڑی — کام ہم بے طاقتوں کو عشق زور آور سے ہے

(۲) دل کھنچے جاتے ہیں اسی کی اور — سارے عالم کی وہ تمنا ہے

پہلا شعر تو ایسا ہے کہ ہزاروں غزلیں اُس پر نثار ہوں۔ حافظ نے بھی غیر معمولی شعر کہا ہے:

کس ندانست کہ منزل کہ مقصود کجاست — ایں قدر ہست کہ بانگ جرسے می آید

(کسی کو یہ نہ معلوم ہو سکا کہ منزلِ مقصود کہاں ہے؟ بس اتنا ہے کہ جرس کی آواز آئے چلی جاتی ہے۔)

میر کے زیرِ بحث شعر پر حافظ کا پرتو ضرور ہے۔ لیکن میر کے یہاں ایک غیر معمولی طنطنہ ہے، انسانی صورتِ حال کی بے چارگی پر عجب انداز سے تفاخر ہے، کہ اُس کی فکر ہم نہیں کرتے کہ کوئی ہے بھی کہ نہیں، اور اگر وہ ہے تو کیا ہے؟ ہم تو بس چلے جاتے ہیں۔ دل کا کھنچنا زیادہ اہم ہے، دل کدھر کھنچ رہا ہے، یہ بات اہم نہیں۔

$\frac{۴۳۸}{۳}$ اس شعر میں شکست خوردگی کا وقار اور عشق کی لائی ہوئی واماندہ حالی پر غرور کا ایسا نقشہ ہے کہ جھرجھری سی آجاتی ہے۔ مخاطب کو مبہم چھوڑ کر شعر کے اسرار اور زور میں اضافہ کیا ہے۔ ممکن ہے کہ مخاطب کوئی پرسان حال یا کوئی قریبی شخص ہو۔ ممکن ہے وہ معشوق خود ہو۔ متکلم کا حال اس قدر دگرگوں ہے کہ دیکھنے والا افسوس کر رہا ہے، یا شاید ابھی زبان سے کچھ نہیں کہہ رہا ہے، لیکن چہرے کے تاثرات دیکھ کر متکلم کو اندازہ ہو جاتا ہے، کہ اسے مجھ پر افسوس یا رحم آرہا ہے۔ اس پر متکلم ایک شاہانہ یا درویشانہ استغنا کے ساتھ کہتا ہے کہ افسوس کا موقع تو کبھی بعد میں آئے گا۔ ابھی تو ہمارا دل اپنی جگہ ہے۔ اس کے کئی معنی ہیں۔ (۱) ابھی دل نے ہمارا ساتھ نہیں چھوڑا ہے۔ ہماری اس کی دوستی باقی ہے۔ افسوس کا موقع تو تب ہوگا جب دل بھی ہمیں دھوکا دے کر نکل جائے۔ (۲) ابھی ہمارا دل اپنی جگہ پر قائم ہے، یعنی دل کے پائے استقامت کو لغزش یا اس کی ہمت میں لرزش نہیں آئی ہے۔ ابھی تو دل میں یہ قوت اور یہ مزاج ہے کہ وہ عشق کی توڑی ہوئی آفتوں کو سہ سکے۔ (۳) ابھی تو ہمارا دل ثابت و صامت ہے، شکستہ اور پارہ پارہ نہیں ہوا ہے۔ (۴) ابھی ہمارا دل بے قابو نہیں ہے، یعنی ابھی وہ کوئی بات نہیں کرے یا کہے گا جس پر لوگوں کو رنج یا تعجب ہو۔

"دل ہمارا ابھی" کہنے میں نکتہ یہ ہے کہ ابھی ہم بھی دنیا کے عام لوگوں کی طرح ہیں، کہ جس طرح ان کا دل اپنی

جگہ پر ٹھہرا ہوا ہوتا ہے، اُسی طرح ہمارا بھی دل ہے۔ ابھی ہماری صورت حال ایسی نہیں ہے کہ اُس کو کوئی خاص اہمیت دی جائے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ چند دنوں، تھوڑے عرصے بعد ہمارا حال واقعی افسوس کے قابل ہوگا۔ جس سرد، سپاٹ اور خشک لہجے میں اپنے اوپر آئندہ گذرنے والی معصیبت کا ذکر کیا ہے۔ اس پر رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ المیہ میں بانک پن ہو تو ایسا ہو۔

(۴۳۹) (۱۰۳۱)

باریک وہ کمر ہے ایسی کہ بال کیا ہے دل ہاتھ جو نہ آوے اس کا خیال کیا ہے
۱۱۷۵ میں بے نوا اڑا تھا بوسے کو ان لبوں کے ہر دم صدا یہی تھی دے گذرو ٹال کیا ہے
پر چپ ہی لگ گئی جب ان نے کہا کہ کوئی پوچھو تو شاہ جی سے ان کا سوال کیا ہے

۴۳۹/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن لطف سے بالکل عاری بھی نہیں۔ ''باریک'' اور ''خیال'' میں ضلع کا ربط ہے۔ کمر، بال، دل، ہاتھ میں مرعات النظیر ہے۔ مصرع ثانی کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ''دل'' کو ندائیہ فرض کریں۔ (اے دل، وہ چیز (معشوق کی کمر) جو ہاتھ نہ آئے اُس کا خیال کیا؟) دوسرے یہ کہ ''دل'' کو معشوق کا دل فرض کریں۔ جب کمر کا یہ عالم ہے تو (وہ دل جو ہاتھ نہ آسکے اُس کا خیال کیا؟) ایک معنی یہ بھی ہیں کہ جب کمر ہی بال سے زیادہ باریک ہے تو اگر دل ہاتھ نہ آوے تو بھلا اس کا خیال کیا کریں؟

۴۳۹/۲ تا ۴۳۹/۳ اس قطعے کی محزوں ظرافت، اس کے طنز کا ابہام، اور خود متکلم کا اپنے اُوپر استہزا، یہ چیزیں ایسی ہیں کہ ان پر سیکڑوں غزلیں نثار ہو سکتی ہیں۔ اور ان عناصر کا امتزاج اس قدر بے تکلف، اور برجستہ ہے کہ کوئی چیز زیادہ یا کم نہیں معلوم معلوم ہوتی۔ ''بے نوا'' کا ابہام بھی پُر لطف ہے، کہ یہاں اس کے معنی ''بے ساز و سامان، مفلس'' ہیں لیکن ''بے آواز، جس کی نوا نہ ہو'' فرض کیے جائیں تو دل چسپ قولِ محال پیدا ہوتا ہے کہ وہ شخص جس کی آواز نہ تھی، ہر دم صدا دے رہا تھا کہ بوسہ درکار ہے۔

اب معشوق کا ردِ عمل ملاحظہ ہو کہ پہلے تو وہ خاموش رہا، یعنی نظر انداز کرتا رہا۔ لیکن جب عاشق کا اصرار بہت بڑھ گیا (یعنی ناقابلِ برداشت ہو گیا) تو اُس نے جواب میں عجب معنی خیز جملہ کہا کہ شاہ صاحب سے یہ تو پوچھو کہ وہ کیا مانگ رہے ہیں؟ اس کے کم سے کم پانچ معنی ہیں:

(۱) ''شاہ جی'' طنزیہ کہا ہے، کہ خود کو فقیر اور بے نوا ظاہر کر رہے ہیں، لیکن لالچ، یا ہوس، یا جرأت کا یہ عالم ہے کہ بوسے جیسی قیمتی چیز شے مانگ رہے ہیں۔

(۲) ''شاہ جی'' طنزیہ ہے، لیکن اس معنی میں کہ خود کو صوفی اور تارک الدنیا اور بے ہوس اللہ والا ظاہر کر رہے ہیں، لیکن مانگ رہے ہیں بوسہ۔ یعنی دعوائے فقیری کے باوجود دنیاوی لذت کو ترک نہیں کیا ہے۔

(۳) شاہ جی اپنے گریبان میں منھ ڈال کر دیکھیں کہ وہ کیا مانگ رہے ہیں؟ اب یہاں پھر کئی معنی ہیں۔ (۱) اوّل تو یہ کہ کیا یہ مناسب ہے کہ وہ بوسہ طلب کریں؟ دوئم یہ کہ اپنی حیثیت دیکھیں اور بوسے کی قدر پر غور کریں۔ سوئم یہ کہ ذرا

سوچ تو لیں کہ ان میں بوسہ برداشت کرنے کی اہلیت ہے بھی کہ نہیں؟

(۴) معشوق کچھ دھیان ہی نہیں دیتا، گدا گر عاشق کا مسلسل شور سن کر تجاہلِ عارفانہ سے کام لیتا ہے اور کہتا ہے کہ ذرا پوچھو تو سہی یہ شخص کیا مانگ رہا ہے؟

(۵) معشوق سنتا ہی نہیں، یعنی واقعی اُس کو پتہ نہیں لگتا کہ یہ گدا گر شاہ صاحب کیا مانگ رہے ہیں؟

بھیک مانگنے والے کو "شاہ صاحب"، "شاہ جی" کہہ کر مخاطب بھی کرتے ہیں اور بعض اوقات عاشق بھی دنیا چھوڑ کر فقیر ہو جایا کرتے تھے جیسا کہ محمد افضل کی "بکٹ کہانی" میں ہے۔ لہٰذا "شاہ جی" کا فقرہ بہت مناسب ہے۔ اس میں طنز ہے بھی اور نہیں بھی۔ دوسری طرف، گدا گر عاشق کو چپ لگ جانا بھی معنی سے لبریز ہے۔ (۱) عاشق شرمندہ ہوا۔ (۲) متحیر ہوا کہ اتنی دیر سے پکار رہا ہوں لیکن اُن کو معلوم ہی نہیں کہ دروازے پر کوئی ہے۔ (۳) عاشق کی سمجھ ہی میں نہ آیا کہ ایسے سوال کا کیا جواب دوں؟ (۴) عاشق کو افسوس ہوا کہ میں نے اتنی ضد کی اور نتیجہ کچھ نہ نکلا۔ (۵) معشوق خود پوچھتا تو عاشق شاید جواب بھی دیتا۔ لیکن معشوق نے اس قدر حقارت کا برتاؤ کیا کہ اپنے حاشیہ نشینوں سے کہا کہ جاؤ پوچھ آؤ یہ کون ہے، کیا مانگ رہا ہے؟ اس تحقیر اور ذلت پر عاشق بالکل سُن ہو کر رہ گیا۔

اس مضمون کو میر نے ایک جگہ اور برتا ہے۔ وہاں برجستگی اور بندش کی چستی تو ہے، لیکن معنی کی یہ کثرت اور لہجے میں اتنی تہیں نہیں:

ہوا میں میر جو اس بت سے سائلِ بوسۂ لب کا　　لگا کہنے ظرافت سے کہ شہ صاحب خدا دیوے　　(دیوانِ سوم)

راسخ عظیم آبادی نے بہاری سے یہ مضمون اٹھایا ہے کہ افسوس یہ حسین لوگ ہمیں بابا کہتے ہیں۔ راسخ نے اسے اُردو کلچر کے محاورے میں یوں بیان کیا ہے:

ہنسی کی راہ لڑکے شاہ جی کہتے ہیں راسخ کو　　بہت میں آہ اس تیرے گدا کو دیکھ کر رویا

مرزا جان طپش نے میر کے مضمون کو ذرا پھیلا کر کے، ہلکا کر کے، لیکن اس میں ۴۱۷/۱ کا رنگ بھی ملا کر دل چسپ قطعہ لکھا ہے:

جب طپش کو نہ ملی بوسے کی اس لب سے خبر　　تب فقیروں کی طرح شعر یہ پڑھتا وہ چلا

بے نوا ہیں کسی پر زور نہیں یا محبوب　　دیوے اس کا بھی بھلا جو نہ دے اس کا بھی بھلا

سید محمد خاں رند نے میر کے زیرِ بحث قطعے کی تقلید میں خوب شعر نکالا ہے:

سائلانہ ان کے در پر جب مرا جانا ہوا　　ہنس کے بولے شاہ صاحب کس طرف آنا ہوا

داغ نے گداگری اور بوسے کا مضمون ترک کر کے صرف شرمندگی کا مضمون اُٹھایا ہے کہ عاشق کو وفورِ اضطراب نے معشوق کی گلی کی طرف جانے، یا اُس کی گلی سے اُٹھ آنے پر مجبور کر دیا۔ داغ نے اس معاملہ کی سادہ بات کو لاجواب شستگی، محاورے کی صفائی اور ابہام کے ساتھ باندھا ہے:

کیا اضطرابِ شوق نے مجھ کو خجل کیا　　وہ پوچھتے ہیں کہیے ارادے کہاں کے ہیں

(۴۴۰)

(۱۰۳۷)

رشتہ کیا ٹھہرے گا یہ جیسے کہ مو نازک ہے چاک دل پلکوں سے مت سی کہ رفو نازک ہے — رشتہ=دھاگا

چشم انصاف سے برقع کو اٹھا دیکھو اسے گل کے منھ سے تو کئی پردہ وہ رو نازک ہے — پردہ=پرت

بیڑے کھاتا ہے تو آتا ہے نظر پان کا رنگ کس قدر ہائے رے وہ جلد گلو نازک ہے

۱۱۸۰ رکھے تا چند خیال اس سر پر شور کا میر دل تو کانپا ہی کرے ہے کہ سبو نازک ہے

۴۴۰/۱ چاک دل کا رفو تو عام مضمون ہے، لیکن چاک دل کو پلکوں سے سینا میر کی اختراع ہے، اس سے طرفہ تر ہے یہ کہنا کہ چاک دل کا رفو اس قدر نازک ہے کہ یہ کام پلکوں سے نہیں ہو سکتا۔ کچھ غزلیں پہلے میر نے چاک دل کو پلکوں سے رفو کرنے کا مضمون اسی دیوان میں یوں لکھا ہے :

پلکوں سے رفو ان نے کیا چاک دل میر کس زخم کو کس نازکی کے ساتھ سیا ہے

زیر بحث شعر میں کہا جا رہا ہے کہ زخم دل کو سینے کے لیے بال جیسا باریک دھاگا تو درکار ہے، لیکن اسے مضبوط بھی ہونا چاہیے۔ جس دھاگے سے تم رفو کر رہے ہو وہ بھلا کیا ٹھہرے گا، وہ تو بال کی طرح ہلکا اور بے زور ہے۔ دوسرے مصرعے میں کہا کہ پلکوں سے چاک دل یوں بھی رفو نہیں ہو سکتا، کیوں کہ دل کے زخم میں رفو کرنے کے لیے بہت ہلکا ہاتھ درکار ہے۔ اگر تم اپنی پلکوں کو دل میں چبھا کر زخم کو رفو کرو گے تو لامحالہ سر کا تمام بوجھ ٹانکوں پر آئے گا۔ اور یہ مناسب نہیں۔ ''نازک رفو'' سے مراد وہ رفو ہے جو بہت آہستہ آہستہ اور ہلکے ہاتھ سے، کسی جھٹکے کے بغیر کیا جائے۔ انعام اللہ خاں یقین کا شعر ہے :

لبوں پر زخم کے جی آ رہا ہے مت نکل جاوے خدا کے واسطے کچھ نہایت یہ رفو نازک

ظاہر ہے کہ یہاں مراد یہی ہے کہ بہت آہستہ آہستہ، ہلکے ہاتھ سے رفو کرو، ورنہ جھٹکا لگے گا تو لب زخم ہماری جان اٹکی ہوئی ہے، وہ باہر آ جائے گی۔ میر نے بھی نازک رفو کا مضمون ایک اور جگہ استعمال کیا ہے، جس سے اس مفہوم کی تصدیق ہوتی ہے :

ڈرتا ہوں چاک دل کو مرے پلکوں سے سیے نازک نظر پڑی ہے بہت اس رفو کی طرح (دیوان سوم)

ان استعمالات سے اندازہ ہوتا ہے کہ رفو کی کوئی قسم شاید ''نازک'' کہلاتی ہو، لیکن یہ کسی لغت میں نہ ملا۔ معنی بہرحال یوں بھی صاف ہیں، کہ ایسا رفو جو بہ آہستگی کیا جائے، نازک رفو کہلائے گا۔

ہمارے زمانے میں دل کی بیمار رگوں کی جگہ تندرست رگیں لگا دی جاتی ہیں، اس عمل جراحی کو اصطلاح میں (Coronaryartery by pass graft) کہتے ہیں۔ رگوں کی سلائی کے لیے خاص قسم کی خوردبین، نہایت باریک سوئی اور بہت مہین لیکن مضبوط دھاگا استعمال کرتے ہیں۔ میر کے زمانے میں دل پر عمل جراحی نہیں تھا، لیکن میر کی تخلیقی جودت، اور غالباً تھوڑی بہت طبی معلومات نے انھیں دو سو سال بعد کی طبی سائنس کا کچھ تخیلاتی شعور شاید عطا کر دیا تھا، امراض قلب

کے بارے میں میر کی معلومات خاصی تھیں، جیسا کہ ۶۳/۱ اور ۱۱۱/۱ سے اندازہ ہوتا ہے۔

۴۴۰/۲ اس شعر کا مضمون دل چسپ ہے، کہ معشوق کا برقعہ اٹھا کر اس کا منھ دیکھا جائے، گویا یہ کوئی عام سی ممکن بات ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسا ہے نہیں۔ لیکن متکلم رعاشق کو اپنے معشوق کے حسن کی تعریف میں اس قدر انہماک ہے کہ اسے یہ بھی خیال نہیں کہ معشوق کے حسن کو پھول سے کئی درجہ نازک اور لطیف ثابت کرنے کے لیے اس کی نقاب اٹھانی ہوگی۔ اور نقاب اٹھانے کا یارا بہر حال کسے ہوگا؟

دوسرا دل چسپ پہلو اس شعر میں لفظ ''پردہ'' کی وجہ سے ہے، کہ اسے ''پرت'' یا ''تہ'' کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ پھر ''پردہ''، ''چشم'' اور ''برقعہ'' میں ضلعے کا ربط ہے۔ چشم انصاف سے دیکھنا بھی خوب ہے، کہ یہ سارا شعر ہی آنکھ سے دیکھنے کے بارے میں ہے اور یہ ظاہر ہے کہ متکلم رعاشق اپنے محبوب کو محبت کی نگاہ سے دیکھتا ہے، اور عاشق کو معشوق بہر حال گل و سمن سے حسین تر دکھائی دیتا ہے۔ پھر یہ کہنا کہ تم چشم انصاف سے میرے معشوق کو دیکھو، عاشقانہ معصومیت کے سوا کچھ نہیں۔ لطف یہ بھی ہے کہ ''چشم انصاف سے دیکھنا'' کو دیکھنے کے جسمانی فعل سے اتنا ربط نہیں جتنا ذہنی طور پر کسی چیز کی قدر کا تعین کرنے میں ہے۔ ورنہ اس طرح کے محاورے بے معنی ہوتے کہ ''انصاف سے دیکھو تو فلاں کا قول برحق ہے''، یعنی اگر انصاف کو مدِ نظر رکھتے ہوئے غور کرو تو اس شخص کی بات سچی ہے۔ یہ میر کی شاعرانہ چالاکی ہے کہ وہ دیکھنے کی بھی دعوت دے رہے ہیں، اور انصاف کرنے کی بھی سفارش کر رہے ہیں۔ ورنہ عاشق کے لیے تو اتنا ہی کافی تھا کہ وہ کہتا تم بس ذرا میرے معشوق کو دیکھو۔ فیض کے ذرا عامیانہ شعر میں یہی بات کہی گئی ہے:

اک نظر تم مرا منظور نظر تو دیکھو وہ تو وہ ہے تمھیں ہو جائے گی الفت مجھ سے

میر میں شاعرانہ چالاکی فیض سے کہیں زیادہ تھی۔ انھوں نے دیکھنے والوں کو چشمِ انصاف سے دیکھنے کی دعوت دے کر اپنے لہجے میں معصومیت اور محویت پیدا کر لی، اور فیض کے عامیانہ پن سے بھی بچ رہے، کہ ایک شخص عامۃ الناس کو دعوت دے رہا ہے، بل کہ دلالوں کی طرح درخواست کر رہا ہے کہ آؤ میرے معشوق کو تو دیکھو۔ پھر میر کے شعر میں برقعہ اٹھا کر دیکھنے میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ میر کے زمانے میں وہ شاہدانِ بازاری جو رکھ رکھاؤ اور تمکین کے ساتھ زندگی گذارنے کا شیوہ رکھتے تھے۔ اپنے گھروں سے باہر بہت کم نکلتے تھے، اور جب نکلتے بھی تھے تو برقعے کے اندر ملفوف رہتے تھے۔ آج بھی یہ رواج خاص خاص شہروں میں قائم ہے۔ (اس سلسلے میں وینا تلوار اولڈن برگ (Veena Talwar Oldenburg) کا مضمون Life style as Resistance. The courtesans of Lucknow Contesting Power: Resistance and Social Relations in South Asia مرتبہ: ڈگلس ہینز (Douglas Haynes) اور گیان پرکاش (Gyan Prakash) مطبوعہ: آکسفورڈ یونی ورسٹی پریس ۱۹۹۱ء۔) لہٰذا میر کے متکلم عاشق کا دوران بحث کسی سے یہ کہنا کہ تم برقعہ اٹھا کر دیکھو، نامناسب نہیں ہے۔ میر کا شعر اس موقعے پر کہا گیا ہے جب کوئی شخص یا کچھ لوگ متکلم رعاشق کے سامنے گل کی نزاکت کا ذکر کرتے ہیں۔ اس کے جواب میں وہ کہہ اٹھتا ہے کہ تم برقعہ اٹھا کر اس کا (یعنی اس معشوق کا، معشوق شہر کا) منھ تو دیکھو۔ محویت کے باعث وہ چشم انصاف سے دیکھنے اور برقعہ اٹھانے کی باریکیوں پر

دھیان نہیں دیتا اور اپنی معصومیت کا مظاہرہ کرتا ہے۔

''برقعہ'' اور ''پردہ''، ''منھ''، ''رو''، ''چشم'' میں مراعات النظیر ہے، یہ کہنے کی ضرورت نہیں۔ ''گل'' اور ''پردہ'' میں مناسبت ہے، کیوں کہ ''گل'' کو ''پردہ'' سے تشبیہ دیتے ہیں (''بہار عجم'') تمام نسخوں میں ''کئی پردہ'' لکھا ملتا ہے، لیکن ممکن ہے میر نے ''پرہ'' بہ معنی ''برگ گل'' یا ''برگ گاہ'' لکھا ہو۔ ''پرہ'' بہ معنی ''برگ گل'' کے بارے میں دل چسپ بات یہ ہے کہ ''بہار عجم'' اور ''آنندراج'' تو لکھتے ہیں کہ ''خالی از تازگی نیست''، اور خان آرزو لکھتے ہیں کہ ''خالی از غرابت نیست''۔ حق یہ ہے کہ شعر زیر بحث کے ماحول میں ''پرہ'' زیادہ اچھا معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ ''پردہ'' سے معنی بہ تکلف نکلتے ہیں۔ لیکن متن جیسا ہم تک پہنچا ہے اس کا لحاظ رکھتے ہوئے میں نے ''پردہ'' ہی لکھا ہے۔ ہاں اگر ''پردہ'' بہ معنی ''درجہ، مرتبہ'' ہوتا تو بات ہی اور تھی۔ یہ معنی کسی بھی لغت میں نہیں ملے۔

گل سے ہزار پردہ نزاکت کا مضمون میر نے رباعی میں بھی باندھا ہے:

جاں سے ہے بدن لطیف و رو ہے نازک	پاکیزہ ہے تری طبع و خو ہے نازک
بلبل نے سمجھ کے کیا تجھے نسبت دی	گل سے تو ہزار پردہ تو ہے نازک

لیکن بلبل نے معشوق کو گل سے کیوں نسبت دی یہ بات بے ثبوت رہ گئی، اس لیے مضمون کا لطف کم ہو گیا۔

$\frac{۴۴۰}{۳}$ ہمارے یہاں حُسن و نزاکت کا معیار ایک یہ بھی ہے کہ جلد بے حد صاف اور بدن پر فربہی بہت کم ہو۔ (اس کے برخلاف مغربی ممالک میں ایک عرصے تک دودھیا جلد اور بھاری بدن کو حسین سمجھا جاتا رہا ہے۔ سترھویں صدی تک کی مغربی تصویروں میں حسین عورتیں اکثر و بیشتر دوہرے بدن کی، اور بعض بعض تو واقعی حاملہ معلوم ہوتی ہیں۔) ایرانیوں کے یہاں بھی غبغب کو حُسن کا ایک اہم حصہ سمجھا گیا ہے۔ لیکن ہمارے یہاں بھاری کولھے اور سینہ، لیکن چھریرے بدن اور باریک جلد کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ اسی تصور کا ایک تفاعل یہ ہے کہ حسین لوگوں کے بارے میں مشہور ہے کہ اگر وہ پان کھائیں تو اس کی سرخی ان کے گلے میں جھلک آتی ہے۔ تاریخی شخصیتوں میں علی قلی خاں کی بیٹی اور غازی الدین عماد الملک کی بیوی گنا بیگم مختطر (وفات ۱۷۷۵) کے بارے میں یہ بات بہت مشہور ہے کہ جب وہ پان کھاتی تھی تو پیک کی سرخی اس کے گلے میں صاف جھلک اٹھتی تھی۔ شیخ تصدق حسین کی تصنیف کردہ داستان ''آفتاب شجاعت'' میں کسی حسین کا بیان یوں ہے:

> گلا وہ نازک اور صراحی دار ہے اور ایسی صاف جلد ہے کہ اس میں سے سرخی پان کی بہ وقت کھانے پان کے گلے کی رگوں اور گوشت میں ظاہر ہوتی ہے۔
>
> (آفتاب شجاعت، جلد اول، صفحہ ۳۱۷)

انیسویں صدی کے شاعروں نے اس مضمون کو خوب لکھا ہے۔ یہ چند شعر ملاحظہ ہوں:

رنگ پاں سے سبز سونا بن گئے کندن سے گال	مبتذل تشبیہ ہے سونے پہ مینا ہو گیا	(ناسخ)
مےٴ گل رنگ سی جھلکی جو سرخی پان کی اس میں	گلوئے یار پر عالم ہوا شیشے کی گردن کا	(آتش)

گلے سے پھوٹ کے نکلا ہے تیرے پان کا رنگ شراب سرخ کی ہے ساقیا قلم گردن (جلالؔ)

ناسخؔ کا شعر تینوں میں بہترین ہے، لیکن ان میں سے کسی کے یہاں بدن کی جسمانی لذت کا وہ تاثر نہیں، اور وہ فوری پن نہیں جو میرؔ کے شعر میں ہے۔ اس کی ایک وجہ مصرع ثانی کا انشائیہ اُسلوب اور مصرعے میں "ہاے رے" کا نہایت برجستہ صرف ہے۔ (ملاحظہ ہو ۴۲۸/۱۔) مغربی شاعروں میں شیکسپیئر اور گارسیا لورکا میں ہی یہ بات دیکھنے میں آئی کہ وہ چھوٹے چھوٹے لفظوں کے ذریعہ جسم کی لذت کا فوری احساس پیدا کر دیتے ہیں۔ ہمارے یہاں صرف میرؔ کو اس بات میں کمال حاصل ہے۔ جسم کا بیان یوں تو نظیرؔ اور مصحفیؔ کے یہاں بھی بہت ہے، لیکن نظیرؔ کے یہاں قبل از بلوغ کا سا اُبلتا ہوا جوش ہے، اس میں کوئی نزاکت نہیں، مصحفیؔ کو البتہ اپنے ہوش وحواس پر قابو رہتا ہے، لیکن اُن کے جنسیاتی (erotic) کلام میں کبھی کبھی ابتذال بھی پیدا ہو جاتا ہے، میرؔ اگر کلائی کے جاے کی بات کرتے ہیں تو مصحفیؔ سقنی کی لنگی کا بھی ذکر کر دیتے ہیں۔

بہادر شاہ ظفرؔ نے البتہ ایک مشہور سراپائی غزل میں میرؔ کا مضمون بڑے حیاتی انداز میں نبھایا ہے:

آنکھیں ہیں کٹورا سی وہ ستم گردن ہے صراحی دار غضب اور اس میں شراب سرخی پاں رکھتی ہے جھلک پھر ویسی ہی

یہ پوری غزل حیاتی اور جنسی نزاکت کے احساس میں غرق ہے۔ ایسا انداز نہ مصحفیؔ کے یہاں ہے نہ میرؔ کے یہاں۔ رنگ کے مضمون پر اس غزل کا ایک شعر اور سُن لیں:

گر رنگ بھبھوکا آتش ہے اور بینی شعلۂ سرکش ہے تو بجلی سی کوندے ہی پڑی عارض کی چمک پھر ویسی ہی

انگریزی میں اُٹھی ہوئی ناک (upturned nose) کو حُسن کی علامت سنا تھا، لیکن ناک کو شعلۂ سرکش کہنا بھی لاجواب ہے۔

معشوق کی نازکی پر موسوی خاں فطرتؔ نے اچھا مضمون پیدا کیا ہے:

نزاکت آں قدر دارد بہ ہنگام خرامیدن توان از پشت پایش دید نقش روے قالیں را

(وہ اس قدر نازک ہے کہ جب وہ قالین پر چلتی ہے تو اس کے پاؤں کے تلووں پر قالین کے نقش ونگار دکھائی دیتے ہیں۔)

مصحفیؔ نے موسوی خاں فطرتؔ کا تقریباً ترجمہ کر دیا ہے لیکن کثرت الفاظ نے مضمون کو پھیکا کر دیا:

لپٹ کر اوس میں پھولوں کے جب وہ ساتھ سوتا ہے بدن پر نقش ہو جاتا ہے گل بوٹا نہالی کا (دیوان چہارم)

۴۳۰/۴ اس شعر کے ساتھ غالبؔ کے دو شعر یاد آنا لازمی ہے:

(۱) ہجوم فکر سے دل مثل موج لرزاں ہے کہ شیشہ نازک و صہبا ہے آبگینہ گداز

(۲) ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے آبگینہ تندی صہبا سے پگھلا جاے ہے

بے شک غالبؔ کے پیکر میں جو گرمی، روشنی اور تحرک ہے، وہ میرؔ کے یہاں نہیں، لیکن میرؔ کا شعر بھی اسی قبیل کا ہے، اور اوّلیت کا شرف میرؔ کو بہر حال ہے۔ پھر "سرِ پُر شور" کو "سبو" کہنے میں دوہرا لطف ہے، کیوں کہ سر کو کاسہ اور پیالہ کہتے ہی ہیں، اور پھر سر کے لیے "پُر شور"، "سودا زدہ"، وغیرہ الفاظ لاتے ہی ہیں۔ شراب کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ

جوش کرتی ہے، اس لیے اسے موج اور شعلے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ ان مناسبات کے باعث "سرِ پُرشور" کو "کاسہ" کہنا بہت عمدہ ہے۔ پھر، لہجے کے اعتبار سے غالب کے اشعار میں تھوڑی سی انفعالیت ہے، کہ متکلم کو دل کے زیاں کا خوف ہے۔ اس کے برخلاف میر کا متکلم سر کے زیاں کے امکان کا نہ صرف خیر مقدم کرتا ہے، بل کہ خود ہی کہتا ہے کہ میں کب تک اس بات سے خوف کھاتا رہوں کہ کاسہ سر چور چور ہو جائے گا؟ میں تو اسے پُرشور سے پُرشور تر بنانا چاہتا ہوں اور دل کا کیا ہے، وہ تو ڈرتا ہی رہتا ہے کہ یہ نازک سبو ٹوٹ نہ جائے۔ سرِ پرشور کی تو تقدیر ہی ہے کہ اسے پتھر سے ٹکرایا جائے (ملاحظہ ہو ۵/۴) دیوانِ چہارم میں میر نے اس مضمون کو بڑے دل چسپ کنایاتی انداز میں کہا ہے:

بلا شور ہے سر میں ہم کب تلک قیامت کا ہنگامہ برپا کریں

مراد یہ ہے کہ قیامت کا ہنگامہ برپا کرتے رہنے سے بہتر تو یہ ہے کہ ہم سر ہی کو پھوڑ پھاڑ کر برابر کر دیں۔ دونوں شعروں میں سر کی شکستگی، بل کہ سر کے کٹنے کا عجب کھلکھلاتا ہوا اشتیاق اور پُرمسرت پیش آمد ہے۔ غالب کے شعروں میں خرد کا پلہ ذرا بھاری معلوم ہوتا ہے۔ میر کے شعروں میں جنون کا راج ہے۔ اب یہ اور بات ہے کہ ایسے شعروں میں بھی میر مناسبت اور رعایت سے باز نہیں آتے۔ چناں چہ "سر" اور "دل" کی مناسبت سے "خیال" کہا، ورنہ "لحاظ" بھی معنی کے اعتبار سے ٹھیک تھا۔ سر، جو انسان کے جسم کا سب سے سخت حصہ ہوتا ہے، اسے "نازک" کہنا درست بھی ہے (کہ سر پر گہری چوٹ آئے تو بے ہوشی لازمی ہے) اور طنزیہ لطف بھی رکھتا ہے۔ پھر، سر کی رعایت سے دل بہت خوب ہے، کہ عام طور پر تو سر (دماغ) کو دل کی فکر ہوتی ہے اور یہاں دل کو سر کی فکر ہے۔

(۴۴۱) (۱۰۳۹)

کیا کہیے کلی سا وہ دہن ہے اس میں بھی جو سوچیے سخن ہے

وابستگی مجھ سے شیشہ جاں کی اس سنگ سے ہے کہ دل شکن ہے

لطف اس کے بدن کا کچھ نہ پوچھو کیا جانیے جان ہے کہ تن ہے

۴۴۱/۱ یہ شعر بھی اعجازِ سخن گوئی ہے، کہ نہایت معمولی، نہایت لچر مضمون کو چار چاند لگا دیے ہیں۔ یہ بھی ایک طرح کا "اجنبیانا" (defamiliarization) ہے۔ اس تصور کو روسی ہیئت پسندوں، خاص کر وکٹر اشکلاوسکی (Victor Shklovesky) اور بورس توماشیوسکی (Boris Tomashevsky) نے بڑی قوت اور وضاحت سے بیان کیا ہے۔ توماشیوسکی کا قول تھا کہ اسٹران (Sterne) کا ناول "ٹرسٹرام شینڈی" (Tristram Shandy) جس میں تمام واقعات اُلٹ پلٹ کر اور ترتیب بدل کر بیان کیے گئے ہیں، سب سے زیادہ نمونہ جاتی (typical) اور نمونے کے طور پر پیش کرنے کے قابل ناول ہے۔ اس کی وجہ اس نے یہ بتائی کہ ادب کا تفاعل یہ ہے کہ وہ اشیا کو اجنبیا کر پیش کرتا ہے۔ ناول کا پلاٹ واقعات کو زمانی ترتیب سے بیان کرتا ہے، لہٰذا اُس میں اجنبی پن نہیں ہوتا۔ اسٹرن نے اپنے ناول "ٹرسٹرم شینڈی" میں واقعات کی زمانی ترتیب کو بالکل نظر انداز کیا ہے۔ لہٰذا اس کے پلاٹ میں زندگی کے تعلق سے اجنبی پن آ گیا ہے۔ یعنی

اس ناول میں زندگی کو (جو زمانی ترتیب سے واقع ہوتی ہے) بالکل اُلٹے ڈھنگ سے سامنے لایا گیا ہے۔ اپنے مشہور مضمون ''فن بہ طور تکنیک'' (Art as Technique) کے اختتام پر اشکلاوسکی کہتا ہے: ''فن کی ہیئتوں کی شرح و توجیہ فن کے قوانین کے ذریعہ ہوتی ہے۔'' واقعیت'' کے ذریعہ ان کی توجیہ نہیں ہوتی۔'' اسی بات کو آگے بڑھاتے ہوے توماشیوسکی نے اپنے معرکہ آرا مضمون ''مضمونیات'' (Thematics) میں کہا ہے کہ ''واقعیت کے حامل مسالے میں از خود کوئی فنی ہیئت نہیں ہوتی، اور فنی ہیئت کی تشکیل اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ جمالیاتی قوانین کے تحت حقیقت کی تشکیل نو کی جاے۔'' توماشیوسکی مزید کہتا ہے کہ ''پرانے اور معتاد کے بارے میں اس طرح بات ہونی چاہیے گویا وہ نیا اور انوکھا ہے۔ ہمیں عام شے کے بارے میں اس طرح گفتگو کرنا چاہیے گویا وہ نامانوس ہو۔''

یہ بات ظاہر ہے کہ ان تصورات اور مضمون رمضمون آفرینی کے اُصول میں ایک بنیادی مشابہت ہے۔ مضمون کی بنیاد استعارہ ہے، لیکن ہمارے یہاں استعارے کو بھی حقیقت گردانتے ہیں۔ یعنی ہمارے یہاں استعارے سے استعارہ بنایا جاتا ہے اور اصل استعارے میں خود حقیقت کے صفات فرض کر لیے جاتے ہیں۔ پھر ہر استعارے کو حقیقت قرار دے کر چینی بکس یا روسی گڑیا کی طرح مضمون در مضمون نکلتا جاتا ہے۔ لہٰذا مضمون یا مضمون کی بنیاد کو توماشیوسکی کی زبان میں ''واقعیت پذیر مواد'' (realistic material) کہہ سکتے ہیں۔ اس مسالے کو اجنبیانے کے عمل سے گذارنے کے لیے ہر وہ چیز مناسب ہے جس کے ذریعہ اشیا کے اجنبی پن اور تازگی کا ادراک ہو سکے۔ بہ قول رچرڈس یہ فیصلہ کہ کوئی متن عمدہ ہے، زندہ رہنے کا عمل ہے۔ لہٰذا قاری/نقاد متن کے اندر اُن نشانیوں کو تلاش کرتا ہے جن کو دیکھ کر اسے معلوم ہوتا ہے کہ اجنبیانے کا عمل کہاں اور کس طرح کیا گیا ہے۔ درحقیقت، متن کی خوبیاں معلوم کرنے کا عمل بھی رچرڈس (I.A. Rechards) کی زبان میں شاعرانہ عمل کو جانچنے اور اس کی تعیین قدر کے برابر ہے۔ اور شاعرانہ عمل کی بنیادی صفت کولرج (Coleridge) نے یہ بتائی تھی کہ وہ یگانگت (sameness) اور فرق (difference) کو بہ یک وقت قائم کرتا ہے۔ یعنی شعر میں بیان کی ہوئی اشیا اصل سے مشابہت بھی رکھتی ہیں اور اس سے مختلف بھی ہوتی ہیں۔ کولرج کا قول ہے کہ اگر کسی فرق کی رکاوٹ کے بغیر محض مشابہت ہو تو نتیجہ بدمزہ کرنے والا اور بے زار کن (disgusting) ہوتا ہے۔ سچی نمائندگی تو وہ ہے جہاں تم مکمل فرق کے اعتراف سے کام شروع کرتے ہو۔ کولرج نے ان خیالات کو زیادہ ترقی نہ دی، کیوں کہ وہ فن پارے کی مابعد الطبیعیات میں زیادہ دل چسپی رکھتا تھا۔ لیکن روسی ہیئت پسندوں نے، اور ان سے بہت پہلے ہمارے یہاں کے نظریہ سازوں نے اس بات کو محسوس کر لیا تھا کہ استعارے رمضمون کی خوبی اسی بات میں ہے کہ اس کے ذریعہ اشیا کس قدر مختلف دکھائی دیتی ہیں۔ یہ بات، کہ شعر میں از خود یہ صفت (اجنبیانا) اس لیے بھی ہوتی ہے کہ وہ موزوں (کسی مقررہ بحر اور وزن) میں ہوتا ہے، رومانی انگریزی نقادوں، حتیٰ کہ ورڈزورتھ (Wordsworth) کو بھی معلوم تھی۔ (ہمارے یہاں طباطبائی کو اس بات کا احساس تھا۔ اُنھوں نے لکھا ہے کہ جو لوگ صنائع بدائع کو مصنوعی سمجھ کر بُرا کہتے ہیں، وہ بھول جاتے ہیں کہ بحر اور وزن بھی زبان کی فطری صفات نہیں ہیں۔ شعر میں مصنوعی طور پر الفاظ کو اس طرح جمع کیا جاتا ہے کہ ہم اسے ''موزوں کلام'' کہتے ہیں۔)

اس طویل، لیکن ضروری عبارت معترضہ کے بعد میر کے مطلعے کی طرف پھر راجع ہوتے ہیں، مضمون آفرینی کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ پامال مضمون کو نئے ڈھنگ سے پیش کیا جائے (اور اس طرح پرانے، مانوس مضمون کو احیا دیا جائے۔) نئے ڈھنگ سے پیش کرنے کا ایک طریقہ یہ ہے کہ متن میں نئے معنی پیدا کیے جائیں۔ یا کثیر معنی پیدا کیے جائیں۔ بالالفاظ دیگر، معنی آفرینی کے ذریعہ مضمون میں تازگی پیدا کی جائے۔ میر کے یہاں مصرع اولیٰ میں انشائیہ انداز کے ذریعہ حسب ذیل معنی پیدا کیے گئے ہیں۔ (۱) ہم اور کیا کہیں، بس یہی کہہ سکتے ہیں کہ معشوق کا منھ کلی جیسا ہے۔ (۲) معشوق سے کیا بات کریں؟ اس کا منھ تو کلی کی طرح (بند) ہے۔ یعنی معشوق تو بات تو کرتا ہی نہیں، ہم اُس سے کیا کہیں؟ (۳) اسی مفہوم کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ معشوق سے ہم بات کیا کریں؟ اُس کا منھ تو کلی کی طرح بند رہتا ہے۔ یعنی معنی نمبر ۲ کی رو سے سادہ استفہام ہے کہ جو شخص بولتا ہی نہ ہو، اُس سے کہیں تو کیا کہیں؟ اور معنی نمبر ۳ کی رو سے ایک طرح کی مایوسی ہے کہ ایسے شخص سے کوئی کیا بات کرے جس کا منھ کلی کی طرح ہے۔ (۴) یہ بات کیا کہیں کہ وہ دہن کلی جیسا ہے؟ یعنی یہ بات کہنے کی نہیں ہے، اس کا کچھ حاصل نہیں کیوں کہ (جیسا مصرع ثانی میں ہے) اس بات میں بھی تخن ہے۔ (''تخن'' کے معنی پر بحث آگے آتی ہے۔) (۵) یہ کہنا شاید ضروری نہ ہو کہ معشوق کے دہن اور کلی میں کم سے کم تین مختلف طرح کی مشابہتیں ہیں۔ ایک تو بہ وجہ کیفیت، کہ دونوں بولتے نہیں۔ (کلی کی پنکھڑیوں کو ہونٹوں سے اور ہونٹوں کو پنکھڑیوں سے تشبیہ دیتے ہی ہیں۔) دوم بہ وجہ طبیعت کے دونوں نازک ہیں۔ اور سوم بہ وجہ صفت کے، دونوں تنگ ہیں، فراخ نہیں ہیں۔ (یہ بات دل چسپ ہے کہ مغرب میں فراخ دہانہ حُسن کی علامت ہے، اور ہمارے یہاں تنگ دہانہ حسین سمجھا جاتا ہے۔)

''دہن'' کے ضلعے کا التزام پورے شعر میں نہایت حُسن اور بے تکلفی کے ساتھ ہے۔ ''کہیے''، ''تخن'' اور ''سوچیے''۔) ''تخن'' کا لفظ نہایت دل چسپ ہے، کہ اس کے معنی میں ''اعتراض'' اور ''شک'' کا پہلو بھی ہے۔ مثلاً خود میر نے کہا ہے:

توبج کہ رنگ پاں ہے یہ کہ خون عشق بازاں ہے تخن رکھتے ہیں کتنے شخص تیرے لب کی لالی میں (دیوانِ اول)

یہاں ''تخن'' بہ معنی ''شک'' ہے، حالاں کہ یہ معنی کسی لغت میں نہیں ملتے۔ فرید احمد برکاتی نے اس شعر میں ''تخن رکھنا'' کو ''تخن داشتن بر چیزے'' کا ترجمہ قرار دے کر معنی لکھے ہیں ''کسی بات میں کلام ہونا، کسی بات کا محل نظر ہونا، کسی بات میں صحیح اور غلط کا احتمال ہونا۔'' ظاہر ہے کہ یہ معنی نہ دیوانِ اول کے منقولہ بالا شعر سے برآمد ہوتے ہیں، اور نہ شعر زیر بحث سے۔ دراصل ''تخن داشتن بر چیزے'' کا ترجمہ میر ہی کے یہاں کسی شے پر ''تخن ہونا'' کی شکل میں ملتا ہے:

مستعدوں پہ تخن ہے آج کل شعر اپنا فن سو کس قابل ہے میاں (دیوانِ دوم)

''بہارِ عجم'' میں ''تخن در فلاں چیز است'' کے معنی لکھے ہیں کہ یہ فقرہ کسی چیز کے عدم اور وجود کے بارے میں شک ہونے کے موقعے پر بولا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ شعر زیرِ بحث میں یہی معنی مقدم ہیں، کہ کیا کہیے کہ وہ دہن کلی جیسا ہے۔ یہاں تو یہ عالم ہے کہ جب سوچیے تو معلوم ہوگا کہ ابھی یہی طے نہیں کہ وہ دہن ہے بھی کہ نہیں، دہن کو اس قدر تنگ اور

مختصر فرض کرنا کہ اس کے وجود و عدم میں شک پیدا ہو جائے۔ یا دہن کو معدوم فرض کرنا، یہ دونوں مسلمات شعر ہیں۔ غالب:

دہن اس کا جو نہ معلوم ہوا کھل گئی ہیچ مدانی میری

غالب کے شعر میں طباعی اور استعارے کو لغوی معنی میں استعمال کرنے کی ادا بھی خوب ہے۔ لیکن میر کے یہاں مضمون کا لطف اور معنی آفرینی کی تہ داری، دونوں درجۂ کمال پر ہیں۔ ''سخن ہے'' کا محاورہ یہاں زبان کے تخلیقی استعمال کا زبردست نمونہ ہے، کیوں کہ یہ دہن معشوق کے مضمون سے خاص مناسبت رکھتا ہے۔ جیسا کہ اوپر مذکور ہوا، اسے اس وقت بولتے ہیں جب کسی چیز کے وجود و عدم کے بارے میں شک ہو کہ وہ ہے بھی کہ نہیں۔ اور معشوق کے دہن کے لیے بھی یہ مضمون عام ہے کہ وہ ہے بھی یا نہیں۔ ''بہار عجم'' میں یہ بھی ہے کہ ''سخن نیست'' کے معنی ہیں ''حجت نیست''۔ اس اعتبار سے ''سخن است'' کے معنی ''حجت است''، یعنی شک و شبہ ہے، اعتراض ہے وغیرہ، ہو سکتے ہیں۔ محمد قلی سلیم کا شعر ہے:

آشفتہ بیاں ہم چو سلیم اگر احباب دارند سخن بر سخن من سخنم نیست

(میں سلیم جیسا آشفتہ بیان ہوں۔ اگر احباب میرے سخن پر سخن رکھتے ہیں (= اعتراض کرتے ہیں۔ عیب نکالتے ہیں) تو مجھے سخن (اعتراض) نہیں۔)

ظاہر ہے کہ سلیم نے تیسرے ''سخن'' کو ''اعتراض'' کے معنی میں لکھا ہے۔ اسی طرح ''بہار عجم'' میں ''سخن رفتن'' کے معنی لکھے ہیں (= کسی چیز کے بارے میں) گفت گو ہونا۔ لیکن غالب نے اس محاورے کو جس طرح استعمال کیا ہے، اس سے ''اعتراض'' یا ''شک'' کے معنی نکلتے ہیں:

جز سخن کفرے و ایمانے کجاست خود سخن در کفر و ایماں می رود

(کفر اور ایمان باتوں کے علاوہ اور کیا ہے؟ خود کفر و ایمان میں بھی شک ہے۔)

سلیم و غالب کے ان اشعار اور میر کے دیوان اول کے شعر کی روشنی میں ''سخن ہے'' کے معنی ''شک ہے'' اور ''اعتراض ہے'' بھی فرض کیے جا سکتے ہیں۔ اب مصرع ثانی کا دوسرا مفہوم یہ ہوا کہ اگر سوچیے تو اس بات میں بھی شک ہے کہ کلی کو معشوق کے دہن سے مشابہ کہہ بھی سکتے ہیں کہ نہیں؟ تیسرا مفہوم ہوا کہ ہم یہ بات کیا کہیں کہ وہ منھ کلی جیسا ہے۔ کیوں کہ سوچنے بیٹھیے تو اس بات پر بھی طرح طرح کے اعتراضات وارد ہو سکتے ہیں۔ یعنی کلی جیسی نازک چیز سے تشبیہ دینے پر بھی لوگ اعتراض کریں گے کہ (۱) تشبیہ عام اور پیش پا افتادہ ہے۔ یا (۲) اس سے معشوق کے منھ کی تعریف کا حق نہیں ادا ہوتا۔ یا (۳) مشبہ بہ کو مشبہ سے قوی ہونا چاہیے۔ لیکن یہاں ایسا نہیں ہے، کیوں کہ معشوق کا منھ خود کلی سے نازک تر، حسین تر، وغیرہ ہے۔ یا (۴) معشوق کے منھ کو ''کلی جیسا'' کہنے سے مراد ہے کہ وہ واقعی کلی نہیں ہے، چہ جائے کہ وہ کلی سے بہتر ہو۔ لہٰذا یہ معشوق کی تعریف نہیں، بل کہ توہین ہے، وغیرہ۔

ان تمام باتوں کی روشنی میں شعر کا مفہوم یہ نکلا کہ میں معشوق کے دہن کو کلی جیسا کہنا چاہتا تھا، لیکن غور کیا تو اس میں کئی اعتراض اور شکوک نظر آئے۔ یعنی شعر میں دہن معشوق کے بارے میں دراصل کچھ بھی نہیں کہا گیا ہے۔ اور اس طرح اسے بالکل ہی اچنبھا بنا دیا گیا ہے، کہ مجھے معلوم ہی نہیں میں دہن معشوق کے بارے میں کیا کہوں؟ شاعر ہو تو ایسا ہو۔

۴۴۱/۲ یہاں بھی معنی کی کثرت اور الفاظ سے کھیلنے کا شوق اس طرح دست و گریباں ہیں کہ سمجھ میں نہیں آتا ان لوگوں کو کیا ہو گیا تھا (ہے) جو "شاعری" کو "جذبات سے لبریز" اور "حقیقی احساسات کا مرقع" وغیرہ سمجھتے تھے (ہیں)۔ مغرب میں وضعیات، مابعد وضعیات اور لاتشکیل، حتیٰ کہ نئی تاریخیت، ان سب میں یہ اُصول مشترک ہے (یا ان تصورات میں یہ بات مضمر ہے) کہ سب متن برابر ہوتے ہیں۔ اس وقت ان کے یہاں سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ ہم (مثلاً) شیکسپیئر کے ڈرامے کو جاسوسی ناول سے بہتر کس طرح ثابت کر سکتے ہیں؟ چناں چہ جولین سائمنز (Julian Symans) (جو پیشے کے اعتبار سے جاسوسی ناول نگار اور فرصت کے اوقات میں نقاد ہے۔) اُس نے لکھا ہے کہ جان کریسی (John Creasy) جس نے کوئی سات سو کے قریب جاسوسی ناول لکھے، مجھ سے اکثر کہا کرتا تھا کہ "آخر ہم لوگوں میں اور شیکسپیئر میں فرق ہی کیا ہے؟ میک بیتھ (Macbeth) بھی تو جرم و سزا کی کہانی ہے؟" سائمنز کہتا ہے کہ اصولی حیثیت سے کریسی کی بات اس لیے صحیح لگتی تھی کہ ادب اور متن کے بارے میں کثیر الثقافت (multicultural) تصورات کے باعث اور اس تصور کے باعث کہ ہم کسی بھی متن سے کچھ بھی ثابت کر سکتے ہیں، اور اس نظریے کی بنا پر کہ ادب کو ادبی لطف کے لیے پڑھنا ضروری نہیں، اور ادب ایک طرح کی (writing practice) ہے مغربی تنقید کے بعض فیشن ایبل مکاتب سے ادب کی "ادبیت" کے تصور کے منہا ہو جانے کی نوبت آ رہی ہے۔ فرینک کرموڈ (Frank Karmode) نے جواب دیا ہے کہ شاعری (ادب) ہمارے دل پر اثر کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ جواب افسوس ناک حد تک بچگانہ ہے۔ اس کے نظریاتی گھپلوں میں جانے کی ضرورت نہیں، لیکن اس بات پر رنج کرنا ضروری ہے کہ ادب کی نوعیت کے بارے میں بعض بنیادی تصورات کے نہ ہونے کے باعث مغربی تنقید کو اب یہ دن دیکھنا پڑ رہا ہے۔

سائمنز اور کریسی کے مکالمے کو آگے بڑھاتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اگر سائمنز یہ کہتا کہ "میک بیتھ" تمھارے سب ناولوں سے عظیم تر ہے، کیوں کہ "میک بیتھ" میں معنی زیادہ ہیں، تو اغلب ہے کہ کوئی جدید مغربی نقاد (خاص کر اگر وہ لاتشکیل (Deconstruction) یا نئی تاریخیت کا قائل ہو) جواب میں کہتا کہ "مگر معنی بھی تو تاریخ، ثقافت اور مابعد الطبیعیاتی تصورات کے ذریعہ پیدا ہوتے ہیں؟" اس پر جولین سائمنز اور فرینک کرموڈ کو چپ ہونا پڑتا، کیوں کہ وہ لوگ اب بھی اس بندش سے آزاد نہیں ہو سکے ہیں کہ ادب کو کسی نہ کسی سطح پر "سچے جذبات" اور "حقیقی احساسات" کا اظہار کرنا چاہیے۔ صرف روسی ہیئت پسند، اور پھر مزید گہرائی کے ساتھ رومن یاکبسن (Roman Jacobson) مغرب میں اس تصور کو ترک کر سکے تھے۔ ان لوگوں نے اس بات کا احساس کر لیا تھا کہ فن پارے (یا متن، جو بھی کہیں) کا معنی سے مملو ہونا اور چیز ہے، اور ان معنی کا "مبنی بر حقیقت" یا "دنیا کے بارے میں سچائی یا سچے بیانات کا حامل" ہونا اور چیز ہے۔

مغربی شعریات میں لوگ اب بھی اس مغالطے میں ہیں کہ شعر (فن پارہ/متن) میں جو معنی ہوتے ہیں ان کو لازمی طور پر دنیا کے بارے میں سچے بیانات پر مبنی یا، ایسے بیانات کا حامل ہونا چاہیے، حالاں کہ اصل بات تو یہ ہے کہ کثرت معنی خود ایک قدر ہے، اور معنی کے لیے ضروری نہیں کہ وہ حقیقی دنیا کے بارے میں کوئی حقیقی بیان ہو۔ (یہ بات مشرق والوں کو بہت پہلے سے معلوم تھی، سنسکرت شعریات میں بھی اور عربی شعریات میں بھی۔) خود لفظ کی نوعیت کے

بارے میں افلاطون کے زمانے سے یہ بات عام تھی کہ لفظ میں ''معنی'' نہیں ہوتے۔ یعنی لفظ کسی شے کا نمائندہ ہو سکتا ہے، اس کے جوہر کا حامل نہیں ہو سکتا۔ (جی ہاں، یہ دریافت دریدا کی نہیں، افلاطون کی ہے، افلاطون نے تھوڑی سی بے ایمانی ضرور کر دی کہ اس موضوع پر اپنے مکالمے میں اس نے دونوں نظریات کو پیش کیا، لیکن سقراط کی زبان سے قول فیصل نہیں کہلوایا۔ لہٰذا اس کے مکالمے (Craytilus) میں دونوں نظریات شانہ بہ شانہ ہیں۔ یعنی اس میں یہ نظریہ بھی موجود ہے کہ لفظ میں معنی نہیں ہوتے، اور لفظ کسی شے کے جوہر کا حامل نہیں ہو سکتا۔ اور یہ نظریہ بھی موجود ہے کہ لفظ میں ''معنی'' ہوتے ہیں اور اس میں اُس شے کا جوہر ہوتا ہے، جس کا نام اس لفظ کے ذریعے معلوم ہوتا ہے۔ موخر الذکر نظریے کو ''لفظ مرکزیت'' (Longocentrism) کا نام دے کر دریدا (Derrida) نے بہت مطعون کیا ہے، لیکن دریدا کے کوئی پچاس سال پہلے برٹرنڈ رسل (Bertrand Russall) ہی یہ بات کہہ چکا تھا کہ مجھے عرصے کے غور و فکر کے بعد معلوم ہوا کہ کوئی ایسی منطق کائنات نہیں ہے جس میں تمام لفظوں کی اصل اشیا محفوظ ہوں۔ اور مجبوراً مجھے تسلیم کرنا پڑا کہ اگر چہ ''یا'' (or) اور ''اگر'' (if) اور ''نہیں'' (not) کی مدلول اشیا شاید ممکن ہوں۔ لیکن ''پھر بھی'' (nevertheless) جیسے الفاظ کی مدلول اشیا کا ہونا ممکن نہیں، اور منطق کو بیش از بیش اسی طرح کے الفاظ سے ہی واسطہ پڑتا ہے۔

ان حقائق کی روشنی میں معنی کے بارے میں کسی نئی دریافت کا سہرا دریدا کے سر باندھنا محض معصومیت ہے۔ دراصل دریدا خود اس مغالطے کا شکار ہے کہ دنیا کے بارے میں حقیقی بیانات شاید ممکن ہوں۔ (یہاں نہ سہی، کہیں اور سہی۔) مشرقی شعریات میں ''معنی'' کو ''حقیقت'' کا مرادف نہیں سمجھتے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں ''معنی آفرینی'' جیسی اصطلاحیں پیدا ہو سکیں جن کے ذریعے شعر کی اساس مضبوط ہو سکی۔

میر کے زیر بحث شعر میں کثرت معنی اسی نوعیت کی ہے جیسی معنی آفرینی میں ہوتی ہے۔ یعنی اس کی بنیاد استعارے پر ہے، اور ہر استعارے کو حقیقت کی سطح پر برتتے ہیں۔ معشوق کو سنگ دل کہتے ہیں، لیکن میر نے خود معشوق کو سنگ کہہ کر معنی کی نئی جہت پیدا کی ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱/۱۷۔) مصرع ثانی میں ''کہ'' دو معنی میں ہے۔ ایک تو کاف بیانیہ (وہ سنگ جو کہ دل شکن ہے) اور دوسرا کاف تفصیل (اس سنگ سے ہے، یہ بات دل شکن ہے۔) یعنی دوسرے معنی کی رو سے خود سنگ دل شکن نہیں، بل کہ یہ بات دل شکن ہے کہ میرا معاملہ معشوق جیسے پتھر سے ہے۔ مزید لطف یہ کہ معشوق تو دل شکن پتھر ہے، لیکن خود متکلم اپنے دل کی نہیں، بل کہ اپنی جان کی بات کر رہا ہے، میری جان شیشے کی بنی ہوئی ہے، اور میں وابستہ ایسے پتھر سے ہوں جو دل شکن ہے۔ اس کے دو معنی ممکن ہیں۔ (۱) جان کے مقابلے میں دل زیادہ سخت ہوتا ہے، چوں کہ وہ پتھر ایسا ہے کہ دل توڑ دیتا ہے، تو پھر وہ جان کو پاش پاش کرے گا ہی۔ (۲) وہ میرا دل توڑ دے گا کہ دل شکن ہے، لیکن میری جان تو شیشہ ہے، شاید بچ جائے۔ ان معنی میں ایک طنزیہ تناؤ ہے، کیوں کہ یہ بات تو ظاہر ہی ہے کہ دل شکن پتھر کے ہاتھوں جان بچنے والی نہیں، لیکن اُمید سی ہے۔ دوسری طرف یہ طنز بھی ہے کہ مجھ جیسے شیشہ جاں کے لیے دل شکن پتھر کی ضرورت ہی کیا تھی؟ شیشہ تو ذرا سی ضرب سے ٹوٹ جاتا ہے۔ تیسری جہت طنز کی یہ ہے کہ مجھ شیشہ جاں کی جاں کو پاش پاش کرنے کا انتظام نہ کیا، دل کو توڑنے والے پتھر سے مجھے منسلک کر دیا۔ یہ بھی عجب کارخانہ ہے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ "سنگ" سے معشوق نہ مراد ہو، بل کہ کوئی بھی جابر، کوئی بھی صاحب اختیار ہو، اور متکلم اس کے ہاتھوں اپنی زبوں حالی کا رنج کر رہا ہو۔ یا زبوں حالی کے خوف کا اظہار کر رہا ہو۔ ان معنی کی رو سے لفظ "وابستگی" خاص اہمیت کا حامل ہو جاتا ہے، کیوں کہ ہم کہتے ہیں "فلاں شخص فلاں کے دامن دولت ؍ در دولت سے وابستہ ہے۔" یعنی "وابستگی" میں انحصار اور توسل کا عنصر ہوتا ہے۔

"شیشہ جاں" دل چسپ ترکیب ہے اور "دل شکن سنگ سے" اُس کی وابستگی ضلع اور مناسبت کا اچھا نمونہ ہے۔ برکاتی صاحب نے اسے اپنی فرہنگ میں نہیں درج کیا نہ یہ پلیٹس اور "نور اللغات" میں ہے۔ وارستہ نے لکھا ہے کہ "سنگ دل" اور "سنگ جاں" کی طرح "شیشہ دل" اور "شیشہ جاں" بھی ہے۔ صائب:

ہر شیشہ جاں خزینۂ اسرار عشق نیست　　ناموس شیشہ است کہ دربار عشق نیست

(ہر شیشہ جاں شخص اسرار عشق کا خزینہ نہیں ہوتا۔ ناموس وہ شیشہ (جام، پیانہ) ہے جس کا گذر عشق کی بزم میں نہیں۔)

صائب کے شعر میں لطف یہ ہے کہ ناموس کو شیشے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ لیکن صائب کا مضمون زمین کی سطح پر ہی رہ گیا ہے، جب کہ میر نے معمولی مضمون کو معنی آفرینی کے بل بوتے پر بہت بلند کر دیا ہے۔

عبدالرشید نے "آنندراج" اور "چراغ ہدایت" کے حوالے سے مجھے مطلع کیا ہے کہ "شیشہ جاں" "نازک دل، نازک مزاج" کے معنی رکھتا ہے اور یہ مقابل "سخت جاں" و "سنگ جاں" ہے۔

۴۳۱/۳　بدن کو جان کی طرح نازک کہنے کا مضمون میر نے امیر خسرو سے لے کر بار بار نئے پہلو سے لکھا ہے۔ اس سلسلے میں بہت سے شعر ۱۳۳/۱، ۱۸۰/۳، ۲۰۳/۲، اور ۲۷۵/۳ پر گذر چکے ہیں۔ اس کے باوجود میں نے یہ شعر انتخاب میں رکھا ہے، کیوں کہ یہ انشائیہ اُسلوب کا غیر معمولی نمونہ ہے۔ پھر اس کے دونوں مصرعے اس طرح باہم پیوست ہیں اور اتنے برابر کے ہیں (انشائیہ کا جواب انشائیہ سے دیا ہے) کہ شعر میں کمال قوت (tour de force) کا لطف پیدا ہو گیا ہے۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) پہلے مصرعے میں کہا کہ اے میر میں اُس کے بدن کا لطف کیا بیان کروں؟ (کس طرح بیان کروں؟ کن الفاظ میں، کس ڈھنگ سے بیان کروں؟ وغیرہ۔) اس سے گمان ہوتا ہے کہ متکلم اگرچہ معشوق کے بدن سے واقف ہے، لیکن اُس کے پاس اُس لطف کو بیان کرنے کے لیے الفاظ نہیں جو کہ اُس نے معشوق کے بدن سے حاصل کیا ہے۔

(۲) لیکن جب ہم دوسرا مصرع سنتے ؍ پڑھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ متکلم کو شاید اُس بدن سے واقفیت نہیں ہے۔ ابھی تو وہ یہی فیصلہ نہیں کر سکا ہے کہ وہ جسم ہے کہ محض جان ہے؟ یعنی دیکھنے میں معشوق اس قدر نازک ہے کہ جسم کی جگہ محض جان سا لطیف اور نازک معلوم ہوتا ہے۔ (مثلاً ۴۲۸/۱۔)

(۳) مصرع ثانی میں انشائیہ بیان استفہامی نوعیت کا ہے اور علم کا سوال قائم کرتا ہے۔ اس طرح وہ مصرع اولیٰ کا جواب بھی ہے، جس میں کہا گیا ہے کہ لطف اُس کے بدن کا کیا کہوں؟ معلوم ہوا مصرع ثانی کا استفہام واقعی استفہام

ہے بدیعیاتی (rhetorical) نہیں۔ اور اس کا مفہوم یہ ہے کہ میں اُس کے بدن کا لطف بیان نہیں کر سکتا۔ دوسرے مصرع میں اس ناقابلی کی وجہ بیان کی، کہ خدا جانے وہ جان ہے کہ تن ہے۔ ایسی صورت میں اُس کا لطف بیان کرنے کا سوال کہاں اُٹھتا ہے؟

(۴) ممکن ہے مصرع ثانی میں اشارہ معشوق کے بدن کی طرف نہیں، بل کہ خود معشوق کی طرف ہو۔ اب معنی یہ ہوئے کہ جس شخص کے لیے یہی طے نہیں کہ اُس کا وجود جسمانی ہے کہ روحانی، اُس کے بدن کا لطف کہاں سے بیان ہوا؟

(۵) اب تخاطب کا لطف دیکھیں۔ یہ شعر خود کلامی بھی ہو سکتا ہے، اور یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم اور میر دو الگ الگ شخص ہوں اور ایک دوسرے کے ہم راز ہوں۔

میرؔ نے اس مضمون کو کئی بار اُلٹ پلٹ کر اس کے تمام امکانات کو اتنی خوبی سے برت لیا کہ بعد کے لوگوں کو اسے اپنانے کی ہمت کم ہوئی۔ مصحفی نے البتہ عمدہ شعر کہا جسے ہم ۲۸۵/۳ پر دیکھ چکے ہیں۔

اس مضمون کے بارے میں میرا خیال تھا کہ یہ خسرو کی اختراع ہے۔ لیکن چند دن ہوئے شاہ نامۂ فردوسی (داستان رستم و سہراب) میں نظر پڑی:

روانش خرد بود و تن جان پاک تو گفتی کہ بہرہ نہ دارد ز خاک

(عقل کل اُس کی روح تھی۔ اور جان پاک اُس کا بدن، گویا اس کی سرشت میں خاک تھی ہی نہیں۔)

سچ ہے، نیا مضمون نکالنا بڑا ہی مشکل کام ہے، اور شیخ جرجانی کی بات سچ کی ہے کہ معنی (= مضمون) تو سب کی ملکیت ہیں۔

(۴۴۲)

(۱۰۴۰)

ہم مست ہو بھی دیکھا آخر مزا نہیں ہے ہشیاری کے برابر کوئی نشہ نہیں ہے

۱۱۸۵ شوق وصال ہی میں جی کھپ گیا ہمارا باآں کہ ایک دم وہ ہم سے جدا نہیں ہے

زیرِ فلک رکا ہے اب جی بہت ہمارا اس بے فضا قفس میں مطلق ہوا نہیں ہے

۴۴۲/۱ غیر متوقع لفظ کی طرح، غیر متوقع بات کہنے یا مروج بات کو اُلٹ دینے میں بھی میر کو کمال حاصل ہے۔ زیر بحث مطلعے میں مضمون کی تقلیب کے علاوہ بھی اور لطف ہیں۔ ''ہم مست ہو بھی دیکھا'' میں کنایہ ہے کہ مستی کو بالارادہ اختیار کیا، بہ طور تجربہ اور دریافت (exploration) اختیار کیا، جس طرح آج سے کچھ دن پہلے تک مغرب میں، اور پرانے زمانے میں ہمارے ملک میں لوگ طرح طرح کی نفسیاتی اثر و اوہام پیدا کرنے والی (psychedelic) دوائیں (drugs) استعمال کرتے تھے، کہ اس میں محض لطف کی تلاش نہ تھی، بل کہ قوت حاسہ کے ترفع کے ذریعہ نئے ادراکات اور تقریباً روحانی سطح کے انکشافات کی توقع ہوتی تھی۔ ''آخر مزا نہیں ہے'' کے معنی ہیں۔ (۱) مستی کے تجربے کا نتیجہ انجام کار بے لطف یا بدمزہ ہوتا ہے، یعنی مستی پر قانون تخفیف صلہ یعنی (Law of diminishing returns) کا اطلاق ہوتا ہے۔ (۲) نشہ اُترنے کے بعد جو کیفیت ہوتی ہے وہ بے مزہ / بدمزہ ہوتی ہے۔ (۳) مستی شروع شروع میں مزے دار اور آخر آخر بے

مزہ ہوتی ہے۔ (۴) فارسی لفظ ''مزہ'' جب اُردو میں ''مزا'' کی شکل میں آتا ہے تو اس میں حیاتی لطف، اور ایک طرح کی بے فکری اور لڑکپن کی آزادی کا اشارہ ہوتا ہے (ملاحظہ ہو ۲۱۵/۳ ۔) مثلاً میر سوز:

یار گر صاحب وفا ہوتا کیوں میاں جان کیا مزا ہوتا

یعنی اُردو لفظ میں ''مزا'' فرانسیسی (joie de vivre) کا لطف ہے، اور ان معنی میں اُردو کا لفظ اور فرانسیسی فقرہ دونوں ناقابلِ ترجمہ ہیں۔ میر کے زیرِ بحث شعر اور ۲۱۵/۳ اور سوز کے شعر سے لفظ ''مزا'' کے مزے اور ذائقے کا اندازہ ان لوگوں کو ہوسکتا ہے جو زبان کے مزاج شناس ہیں۔ (۵) لفظ ''آخر'' بہ معنی نتیجہ (conclusion) ہے، یعنی ہم نے مست ہونے اور مست رہنے کے بعد یہ نتیجہ نکالا کہ یہ سارا دھندا (مستی و کیف کا) بے مزہ اور بے فائدہ ہے۔ (۶) مستی کی عادت پڑ جائے تو اُس کا لطف زائل ہو جاتا ہے۔

مصرعِ اولیٰ میں اتنا سب کہہ دینے کے بعد لامحالہ توقع ہوتی ہے کہ اب کسی اور طرح کے سکر کی بات ہوگی، یا ہوش مندی کی صفت میں کچھ کہا جائے گا، لیکن یہ توقع بھی پوری نہیں ہوتی۔ اور مصرعِ ثانی میں ہمیں بتایا جاتا ہے کہ سب سے بڑا نشہ تو ہشیاری، یعنی نشے کا نہ ہونا ہے، تو کیا اس کا مطلب ہم یہ سمجھیں کہ متکلم نشے (سکر، بے ہوشی، اپنے آپ پر قابو نہ ہونے، اور اُس کے ذریعہ حاصل ہونے والے لطف) کے خلاف نہیں، بل کہ وہ صرف روایتی قسم کی مستی کے خلاف ہے؟ اگر ایسا ہے تو پھر نتیجہ یہ نکلا کہ جو لوگ ہشیار ہیں وہ لوگ بھی اپنے آپ میں نہیں ہیں۔ یا پھر یہ نتیجہ نکلا کہ جو لوگ ہشیار ہیں وہ اس قسم کے لطف سے بہرہ مند ہیں جو مستی میں حاصل ہوتا ہے۔ لیکن اگر ہشیاری بھی نشہ ہے تو ہشیاروں کے بھی قول و فعل کا اعتبار نہیں۔ یعنی جو ہشیار ہیں وہ ہشیار نہیں۔ اس کا ایک پہلو یہ ہے کہ مصرعِ اولیٰ میں جن لوگوں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ مست ہونے میں اُنھیں آخر کوئی مزا نہیں ملتا تو اس کا مطلب یہ نکلا کہ جو مست ہیں وہ مست نہیں ہیں، اور جو مست نہیں ہیں وہ مست ہیں۔ یعنی جو مست ہے وہ اپنے کو مست کہے تو جھوٹ بول رہا ہے۔ اور جو ہشیار ہے وہ اپنے آپ کو ہشیار کہے تو وہ بھی جھوٹ بول رہا ہے اور علیٰ ہذا القیاس جو شخص مست ہے وہ اپنے کو مست کہے تو جھوٹا، اور ہشیار کہے تو جھوٹا۔ اور جو شخص ہشیار ہے، وہ خود کو مست کہے تو جھوٹا اور ہشیار کہے تو جھوٹا۔ غور کیجیے کہ ژاک دریدا (Janques Derrida) بھی اس سے زیادہ کیا کہے گا؟ اور جس کے پاس میر کا کلام ہو وہ دریدا سے کیا مانگے؟

مغربی اہلِ منطق نے ایک قولِ محال واضح کیا تھا جسے رسل (Bertrand Russell) نے ''سچے بیانات'' اور ''جھوٹے بیانات'' کے نظریے کے تجزیے کی خاطر اس خوبی سے استعمال کیا تھا کہ اب اسے ''رسل کا قولِ محال'' (Russell's Paradox) کہتے ہیں۔ اس کی قدیم یونانی شکل حسبِ ذیل ہے:

قبرص کے تمام باشندے جھوٹے ہوتے ہیں۔ مَیں قبرص کا باشندہ ہوں۔

ظاہر ہے کہ اگر متکلم واقعی قبرص کا باشندہ ہے تو وہ جھوٹ بول رہا ہے، لیکن اگر وہ جھوٹ بول رہا ہے تو وہ قبرص کا باشندہ نہیں ہوسکتا۔ اور اگر وہ قبرص کا باشندہ نہیں ہے تو وہ جھوٹ بول رہا ہے۔ لہٰذا اسے قبرص کا باشندہ کہا جاسکتا ہے، کیوں کہ قبرص کے باشندوں کے جھوٹے ہونے کے بارے میں ہمیں بتایا جا چکا ہے۔ رسل نے اس قولِ محال کو اور بھی دل چسپ کر دیا اور

اسے عام زبان میں یوں لکھا:

> ''جہاز کا حجام'' وہ شخص ہے جو ہر اس شخص کی داڑھی مونڈتا ہے جو اپنی داڑھی خود نہیں مونڈتا۔ سوال یہ ہے کہ جہاز کا حجام اپنی داڑھی مونڈتا ہے کہ نہیں؟ لہٰذا اگر وہ اپنی داڑھی مونڈتا ہے تو دراصل وہ اپنی داڑھی نہیں مونڈتا۔ اور اگر وہ اپنی داڑھی نہیں مونڈتا تو دراصل وہ اپنی داڑھی مونڈتا ہے۔

رسل نے اپنی خود نوشت میں لکھا ہے کہ اُس زمانے میں، جب اُس کے قول محال کا بہت چرچا تھا، وہ کسی کانفرنس میں گیا جہاں یہ سوال بھی اُٹھا کہ وہ کون سے بیانات ہیں جن کا سچ ہونا اُن کے جھوٹ ہونے پر منحصر ہے۔ جلسے کے اختتام پر ایک شخص نے رسل کو چپکے سے ایک کاغذ تھما دیا جس پر درج تھا:

> جو بات اس کاغذ کی پشت پر لکھی ہے وہ سچی ہے۔

اور جب رسل نے کاغذ کو پلٹ کر دیکھا تو اس پر لکھا تھا:

> جو بات اس کاغذ کی پشت پر لکھی ہے وہ جھوٹی ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ رسل کے قول محال کی لطیف ترین شکل ہے۔ میر کے مطلعے میں اسی قسم کا قول محال ہے۔ جس میں اگر کوئی شخص سچ بول رہا ہے (میں مست ہوں) تو وہ جھوٹ بول رہا ہے (بہ حوالہ معنی نمبر ۶) اور اگر کوئی شخص کہے کہ میں ہوشیار ہوں تو وہ دراصل نشے میں ہے۔ اور اگر کوئی کہے کہ میں نشے میں ہوں تو وہ دراصل ہوشیار ہے، ورنہ وہ یہ بات نہیں جانتا کہ مستی میں کچھ مزا نہیں ہے۔ یہ اسی طرح کا قول محال بہ ظاہر تو منطق کا ایک مسئلہ ہے لیکن اسٹورات ہیمپ شر (Stuart Hampshire) کے بہ قول رسل کے نظام میں اس کی غیر معمولی اہمیت اس باعث ہے کہ رسل نے اس کے ذریعہ انسان کے علم، اور اس علم کے فلسفیانہ بیان کے حدود پر غور و فکر کا کام لیا۔ میر کے مطلعے میں یہ قول محال انسانی علم سے زیادہ انسانی تجربے کے حدود اور انسانی علم کی نوعیت پر تبصرہ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

اب اس بات پر غور کرتے ہیں کہ میر نے یہ بات کیوں اور کس معنی میں کہی کہ ہشیاری کے برابر کوئی نشہ نہیں ہے؟ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ میر کو جنون کے مقابلے میں خرد زیادہ قیمتی معلوم ہوتی ہے؟ لیکن مستی زنشہ کو قیمتی نہ کہنا مشکل ہے، تو کیا اس کا مطلب واقعی یہی ہے کہ اصل نشہ تو ہوشیاری ہے، مستی محض ایک سطحی شے ہے؟ اب پھر ایک قول محال پیدا ہوا کہ ہشیاری بھی ایک نشہ ہے۔ یعنی علم کا غرور، یا علم کا لطف ایسا ہے کہ وہ نشے کا کام کرتا ہے۔ اسلامی اور نصرانی دونوں تصورات تقدس میں اس بات کی بہت بُرائی آئی ہے کہ کسی کو اپنے زہد و اتقا پر غرور ہو۔ ہمارے یہاں تو کہا گیا ہے کہ غرورِ زہد سے بڑھ کر کوئی گناہ نہیں، کوئی گم راہ کن شے ہی نہیں، اگر یہ معنی قبول کیے جائیں تو پھر شعر میں انسانی المیے کا بیان ہے کہ مستی تو بے مزہ نکلی اور ہشیاری کا نتیجہ مستی نکلا۔ یعنی دونوں ہی طرح مقصد حاصل نہ ہوا۔

اگر یہ فرض کیا جائے کہ شعر میں، ہوشیاری اور خردمندی کو مثبت قدر، اور اس طرح حاصل زندگی کہا گیا ہے۔ تو نتیجہ

یہ نکلا کہ میر (یا شعر کا متکلم) جنون کو جھوٹ اور بے فائدہ سمجھتا ہے، اور کلاسیکی شاعری کے عام اُصول کے خلاف جنون کی وقعت اور عظمت کا قائل نہیں۔ لیکن اس میں بھی ایک طرح کا دھوکا ہو سکتا ہے، کہ آخر جنون سے مقصود ہے کیا؟ ظاہر ہے کہ از خود رفتگی اور اپنے آپ سے بے خبری۔ اور اگر یہ چیز مستی کے بجائے ہوشیاری کے ذریعہ حاصل ہو تو وہی سہی۔ تو جنون میں ایک طرح کی چالاکی ہے۔ ملاحظہ ہو $\frac{۳۷۳}{۱}$۔ ایسا غضب کا پیچ دار شعر ہے کہ ہوش گم ہو جاتے ہیں۔

صائب کے یہاں میر کے مضمون کا ایک پہلو تمثیلی انداز میں نظم ہوا ہے:

شراب تلخ از انگور شیریں خوب می آید	نبا شد تا خرد کامل جنوں کامل نمی گردد

(میٹھے انگور سے تلخ شراب خوب عمدہ بنتی ہے، جب تک خرد کامل نہ ہو، جنون کامل نہیں ہوتا۔)

لیکن صائب کے یہاں مضمون میں دو اور دو چار کی کیفیت زیادہ ہے۔ پھر جنون کو انگور اور شراب کو خرد کہنے کا کوئی ثبوت نہیں فراہم کیا، میر نے صرف دعوا ہی دعوا رکھا ہے، اور قولِ محال کے طلسم کے باعث دلیل کی ضرورت کو رفع کر دیا ہے۔

$\frac{۴۴۴}{۲}$ یہاں بھی قولِ محال ہے، لیکن عقل کو حیران کر دینے والا نہیں۔ شوق وصال میں ہی جی اس لیے کھپ گیا کہ (۱) معشوق اس قدر نازک ہے کہ وصال ہو ہی نہ سکا ($\frac{۴۴۱}{۳}$ اور اس مضمون کے دیگر اشعار۔) (۲) وصال میں کثرت اور شدت اور ہر طرح کے قرب کے باوجود معشوق کی تازگی اور رعنائی ویسی ہی ہے، اور ہمارا شوق وصال کم ہی نہیں ہوتا۔ جیسا کہ شیکسپیر کے ڈرامے ''انٹونی اور قلو پطرہ'' میں ہے:

Age cannot wither her, nor custom stale
Her infinite variety : other women cloy
The appetites they feed. but she makes hungry
Where must she staisfies.

(III, 2, 235-238)

شان الحق حقی کا ترجمہ اصل کے مفہوم کو پھیلا کر یوں بیان کرتا ہے:

کملائے اس کو گردشِ دوراں محال ہے	برگشتہ اس سے ہو دلِ انساں محال ہے
جادو نہ جس پہ گردشِ دوراں کا چل سکے	افسوں سے اس کے کیا کوئی انساں نکل سکے
ہر حال میں نئی ہے وہ ہر آن میں عجیب	یہ طرفگی یہ تازگی ہوگی کسے نصیب
وہ عورتیں جو دل سے اُتر جائیں اور ہیں	تسکین میں بھی یاں تو طلب ہی کے طور ہیں

شان الحق حقی کے ترجمے میں شیکسپیر کے ارتکاز کے علاوہ اس کی جنسیت (eroticism) کی شدت اور پیکر وں کی قوت بھی غائب ہو گئی ہے۔ لیکن اس سے کچھ اندازہ ہو سکتا ہے کہ میر کے شعر میں معشوق کے ایک لمحہ بھی عاشق سے جدا نہ ہونے کے باوجود یہ کس طرح ممکن ہے کہ عاشق کا جی شوق وصال ہی میں کھپ جائے۔

لیکن میر کے یہاں ایک تیسرا مفہوم بھی ہے، کہ معشوق دراصل دُور ہے (جسمانی طور سے) لیکن عاشق کے دل میں ہر وقت ہے، اس طرح وہ عاشق سے ایک لمحے کے لیے جدا بھی نہیں ہوتا اور شوق وصال سے عاشق کا جی کھپتا بھی

رہتا ہے۔

ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ معشوق اور متکلم کے درمیان کوئی ایسا پردہ ہے، یا ان کے تعلقات میں کوئی ایسا نفسیاتی حجاب ہے، کہ ہر وقت پاس رہنے کے بعد اُن کے درمیان ایک طرح کی دُوری باقی ہے۔ چناں چہ بیدلؔ کا شعر ہے:

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نہ رفت رنج خمار ما　　چہ قیامتی کہ نہ می رسی زکنار ما بہ کنار ما

(ہم نے ساری عمر تیرے ساتھ جام پر جام پیے۔ لیکن میری پیاس کا کرب کم نہ ہوا۔ کیا قیامت ہے کہ تو ہمارے پہلو سے ہمارے پہلو تک نہ پہنچتا۔)

بیدلؔ کے شعر میں ایک اسرار ہے، لیکن اس کا ایک حل یہ ہو سکتا ہے کہ معشوق کا قرب اور آپس کی ہم پیالگی محض تصور میں ہو۔ عاشق اس قدر شدت اور ارتکاز کے ساتھ معشوق کے تصور کے ساتھ معشوق کا دھیان کرتا ہے کہ معشوق گویا مجسم اُس کے سامنے آ چکا ہے، لیکن پھر ظاہر ہے کہ درحقیقت تو معشوق کہیں ہے اور عاشق کہیں ہے۔ اس اعتبار سے یہ تقریباً وہی مضمون ہے جو ہم نے تیسرے مفہوم کے تحت بیان کیا۔ لیکن اس کے باوجود شعر کا اسرار باقی رہتا ہے، کہ باہم پیمانہ کشی کے باوجود ہوس بے کشی نہ گئی اور معشوق پہلو میں ہے لیکن پہلو تک آتا نہیں، بیدلؔ نے ایک اور شعر میں عشق اور اس کی آرزومندی کو اپنی جگہ مطلق حقیقت بیان کیا ہے:

محو یاریم و آرزو باقیست　　وصل ما انتظار را ماند

(ہم یار میں محو ہیں، لیکن آرزو پھر بھی باقی ہے۔ ہمارا وصل تو انتظار جیسا ہے۔)

یہاں عشق مقصود بالذات حقیقت بن جاتا ہے۔ اس کے برخلاف خلیل الرحمٰن اعظمی کے شعر میں ایک طرح کی تلخی اور فریب شکستگی ہے:

ایسی راتیں بھی ہم پہ گذری ہیں　　تیرے پہلو میں تیری یاد آئی

اس کے مقابلے میں فیضؔ صاحب کا شعر بالکل سپاٹ ہے:

تم مرے ہو کے بھی مرے نہ ہوئے　　تم کو اپنا بنا کے دیکھ لیا

مومنؔ کا مضمون مختلف ہے، لیکن ان کے بیان کا زور اور شدت فیضؔ کے لیے مشعل راہ ہو سکتی تھی:

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے　　ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

عشق کے روزمرہ معاملات کو بنیاد بنا کر میر اثرؔ نے زیر بحث مضمون کا ایک پہلو بہت خوب بیان کیا ہے:

آمدی تو و من ز خود رفتم　　انتظارم ہنوز باقی ماند

(تو آیا اور میں از خود رفتہ ہو گیا۔ میرا انتظار تو پھر بھی باقی رہا۔)

میرؔ نے دیوانِ چہارم میں اسی مضمون کو عشق کے پورے تجربے کی تلخی اور مایوسی کے ماحول میں پیش کیا ہے:

اب کے وصال قرار دیا ہے ہجر ہی کی سی حالت ہے　　ایک سمیں میں دل بے جا تھا تو بھی ہم وے یک جا تھے

اس شعر پر گفتگو اپنے مقام پر ہو گی۔ دیوانِ دوم کے زیر بحث شعر میں اس لفظی خوبی پر بھی نظر رکھیں کہ مصرع اولیٰ

میں "جی کھپ گیا" کے گھریلو فقرے کے برابر دوسرے مصرعے میں "با آں کہ" کی فارسیت لطف دے رہی ہے۔ ملاحظہ ہو ۴۶۶/۳۔

۴۴۲/۳ میر کے یہ شعر بیدل سے ترجمہ کیا ہے۔ اس باب میں، اور یہ دیکھنے کے لیے کہ غالب نے اس مضمون کو کس طرح استعمال کیا ہے۔ ترجمہ ہمارے یہاں استفادے کی ایک قسم اور ایک شاعر کا دوسرے شاعر کو خراج تحسین سمجھا گیا ہے۔ اور اگر ترجمہ اصل سے بڑھ جائے تو کیا کہنا ہے۔ میر نے یقین پر الزام لگایا ہے کہ یقین نے آنندرام مخلص کا ایک شعر چرا لیا۔ آنندرام مخلص کہتے ہیں:

ناخن تمام گشت معطر چو برگ گل　　بند قبای کیست کہ وامی کنیم ما

(میرے سارے ناخن برگ گل کی طرح معطر ہو گئے۔ یہ میں، کس کے بند قبا کھول رہا ہوں؟)

یقین کا شعر ہے:

کیا بدن ہوگا کہ جس کے کھولتے جامے کے بند　　برگ گل کی طرح ہر ناخن معطر ہو گیا

یہ بات الگ ہے کہ یقین کا ترجمہ بہت اچھا نہیں (اور اس اعتبار سے یقین مورد اعتراض ٹھہر سکتے ہیں۔) لیکن شعر کا ترجمہ کرنا خود کوئی بُری بات نہیں تھی، کیوں کہ میر نے نہ صرف اور بہت سے شعروں کا ترجمہ کیا ہے (زیر بحث شعر تو ہمارے سامنے ہے) بل کہ خود آنندرام مخلص کے اسی شعر کا ترجمہ اُنھوں نے یقین کے مر کھپ جانے کے کئی سال بعد دیوانِ سوم میں یوں کر ڈالا:

اس گل تر کی قبا کے کہیں کھولے تھے بند　　رنگوں گل برگ کے ناخن ہے معطر اپنا　　رنگوں=طرح

بے شک میر کا شعر آنندرام مخلص سے بھی بڑھ گیا ہے، اور یقین سے تو کئی درجہ بہتر ہے، لیکن ہے وہ بہر حال مخلص کا ترجمہ۔ دراصل میر کو بے چارے یقین سے کچھ بے وجہ قسم کی سی پرخاش تھی، اس لیے میر نے "نکات الشعرا" میں یقین کی بُرائی میں کوئی دقیقہ اُٹھا نہ رکھا ہے، اور مخلص کا شعر چرانے کا بھی الزام بے جا لگا دیا ہے۔ ورنہ گذشتہ شاعروں کے ترجمے سے بھی زیادہ معاصر شاعر کے ترجمے میں خراج تحسین کا پہلو ہے، اور کلاسیکی زمانے کی عام ادبی معاشرت (literary community) سے یہ بات بالکل متوقع تھی کہ ان میں سے اکثر نہیں تو خاصی تعداد اُس شعر سے واقف ہوگی جس سے ترجمہ کیا گیا ہے۔ میر نے آنندرام مخلص کے ایک اور شعر کا ترجمہ کیا ہے۔ میر:

نیزہ بازانِ مژہ میں دل کی حالت کیا کہوں　　ایک ناکسی سپاہی دکھنیوں میں گھر گیا　　(دیوانِ دوم)

مخلص کہتے ہیں:

بر دل ما تیرہ روزاں از صف مژگاں گذشت　　انچہ از فوج دکن بر ملک ہندوستاں گذشت

(ہم بد نصیبوں پر صف مژگاں کے ہاتھوں وہی کچھ بیتی جو دکن کی فوج کے ہاتھوں ملک ہندوستان پر گذری۔)

(پرانے زمانے میں "ہندوستان" سے مراد "شمالی ہند" تھا۔) مخلص کا شعر عمدہ ہے، لیکن میر نے اپنا شعر مخلص سے بڑھا دیا ہے۔ ہاں مندرجہ ذیل شعر میں، جو میر نے خان آرزو سے ترجمہ کیا ہے، خان آرزو کا پلہ بھاری رہا:

نشو و نما ہے اپنی جوں گرد باد انوکھی بالیدہ خاک رہ سے ہے یہ شجر ہمارا (دیوانِ اول)

بے شک میر کا شعر آب زر سے لکھے جانے کے قابل ہے، لیکن اب خاں آرزو کو دیکھیے:

افتاد گیست مایۂ نشو و نمائے من نخلم چو گرد باد زخاک آب می خورد

(زمین پر پڑا گرا رہنا یعنی حقیر ہونا ہی میری نشو و نما کا سرچشمہ اور اس کا خمیر ہے اور میرا درخت گردباد کی طرح خاک سے آب یاری پاتا ہے۔)

(گردباد چوں کہ خاک ہی پر منحصر ہوتا ہے، اس لیے اسے از خاک آب می خورد کہنا غیر معمولی بات ہے ۵۴/۴۔)

بہ ہر حال، اس بحث کو درج کرنے کا مقصود یہ ہے کہ یقین پر میر کے اعتراض کی حقیقت کھول دی جائے اور اس بات کی تصدیق کی جائے کہ ترجمہ کرنا اچھا کام ہے، ورنہ میر اسے اس بے تکلفی سے نہ کرتے۔

زیرِ بحث شعر کے مضمون کی اصل مولانا روم کے یہاں ہے۔ مثنوی (دفتر ششم) میں مولانا فرماتے ہیں:

ایں زمیں چوں گاہوارہ طفلکاں بالغاں را تنگ می دارد مکاں

(یہ زمین، جو ننھے بچوں کے پنگھوڑے کی طرح ہے، اس میں بالغوں کے لیے جگہ تنگ ہے۔)

رومی کے شعر میں صوفیانہ علو ہمتی کا ذکر ہے، کہ اہل ہمت مثل بالغ و عاقل لوگوں کے ہیں، جن کے لیے بچے کا پالنا لامحالہ بہت چھوٹا ہو جاتا ہے۔ میر کے یہاں دل گرفتگی کا مضمون ہے، لیکن اس میں بھی ایک علو ہمتی ہے۔ یعنی دل گرفتہ اسی لیے ہیں کہ کائنات کا گھر چھوٹا معلوم ہوتا ہے۔ یہ بات لائق توجہ ہے کہ بات یوں بھی پوری تھی ''اس قفس میں مطلق ہوا نہیں ہے۔'' معمولی شاعر (مثلاً جوشش یا فراق) کوئی فضول سا لفظ لکھ کر وزن پورا کر دیتے، لیکن میر کی علو ہمتی نے ''بے فضا'' جیسا تازہ اور پُر معنی لفظ ڈھونڈا، کہ ''ہوا'' کے ساتھ مناسبت بھی رکھتا ہے، اور اس سے الگ بھی ہے۔ فرید احمد برکاتی نے ''بے فضا'' نہیں لکھا ہے، لیکن ''بے فضائی'' درج کر کے معنی لکھے ہیں۔ ''بے لطفی، گھٹن'' اور دیوانِ دوم ہی کا یہ شعر نقل کیا ہے:

عالم کی بے فضائی سے تنگ آ گئے تھے ہم جا کہ سے دل گیا جو ہمارا بجا ہوا

برکاتی صاحب نے یہ معنی غالباً قیاس سے لکھے ہیں، کیوں کہ ان کا ارشاد ہے کہ ''آصفیہ''، ''آنندراج'' اور ''چراغ ہدایت'' میں ''بے فضائی'' اُن کو نہیں ملا۔ اگر وہ ''آصفیہ'' یا ''نور اللغات'' میں ''فضا'' کا اندراج دیکھتے تو انھیں معلوم ہو جاتا کہ ''فضا'' کے معنی مطلق ''وسعت''، ''فراخی'' بھی ہیں، اور ''رونق''، ''بہار'' (یہ معنی چہل پہل، لطف وغیرہ) بھی ہیں۔ اس طرح ''بے فضا'' کا لفظ صحیح معنی میں اس شعر کے لیے معجزے کا حکم رکھتا ہے۔ میر نے دیوانِ دوم ہی میں اس مضمون کو بدل کر کہا ہے، اور حق یہ ہے کہ عمدہ بات نکالی ہے:

رک جائے دم گر آہ نہ کریے جہاں کے بیچ اس تنگ نائے میں کریں کیا جو ہوا نہ ہو

(''تنگ نائے'' کے ایک اور خوب صورت استعمال کے لیے ملاحظہ ہو ۳۳۰/۱۔) قائم نے دنیا کی تنگی کے مضمون کا ایک نیا پہلو نکالا ہے:

کیوں نہ جی گھبرائے زیرِ آسماں گھر تو ہے مطبوع پر بس مختصر

"فرہنگِ آصفیہ" میں "جی" کے ایک معنی "سانس" لکھے ہیں اور ناسخ کا شعر سند میں دیا ہے:

دل بر میں ہے جسم میں نہ جی ہے کچھ میری خبر تمھیں اجی ہے

اس شعر سے حتمی طور پر "جی" بہ معنی "سانس" ثابت نہیں ہوتا، اور نہ کسی لغت میں "جی" کے یہ معنی ملے۔ لیکن "آصفیہ" کی بنا پر یہ معنی درست مان لیے جائیں تو میرؔ کے شعر میں ایک اور پہلو کا اضافہ ہوتا ہے، کہ ہوا نہ ہونے کے باعث سانس رک گئی ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ میرؔ نے اگرچہ بیدل کا ترجمہ کیا ہے، لیکن اپنی بات کھوئی نہیں۔ اتنا لکھ لینے کے بہت دن بعد نواب صدیق حسن خاں کے تذکرے "شمع انجمن" میں میرزا جلال اسیر کا یہ شعر نظر پڑا:

خاطرم زیرِ فلک از جوش دل تنگی گرفت دامن ایں خیمۂ کوتاہ را بالا زنید

(آسمان کے نیچے میری طبیعت دل تنگی کی کثرت کے باعث گرفتہ ہے۔ اس پست خیمے کے پردے ذرا اور اونچے اٹھاؤ۔)

معلوم ہوا بیدل یہاں جلال اسیرؔ کے اسیر ہیں۔

(۴۴۳) (۱۰۴۱)

کیا تن نازک ہے جاں کو بھی حسد جس تن پہ ہے کیا بدن کا رنگ ہے تہ جس کی پیراہن پہ ہے

کون یوں اے ترک رعنا زینت فتراک تھا خوں سے گل کاری عجب اک زین کے دامن پہ ہے

خرمن گل سے لگیں ہیں دور سے کوڑوں کے ڈھیر لوہو رونے سے ہمارے رنگ اک گلخن پہ ہے

۴۴۳/۱ اس مطلعے میں دو مضمون اس خوب صورتی سے یک جا ہو گئے ہیں اور اس توازن سے بندھے ہیں کہ پورا شعر ربط کا کرشمہ معلوم ہوتا ہے، اور یہ محسوس ہی نہیں ہوتا کہ دو مختلف مضمون ایک شعر میں حل کیے گئے ہیں۔ پہلا مضمون تو ہم گذشتہ صفحات میں کئی بار دیکھ چکے ہیں، یعنی بدن کی نزاکت ولطافت، کہ جان سے بڑھ کر ہے۔ اس کا تازہ نمونہ ابھی ابھی ۴۳۱/۳ پر گذر چکا ہے، اس مضمون کا سرچشمہ خسرو کا وہ غیر معمولی شعر معلوم ہوتا ہے جو میں نے ۱۸۰/۳ پر نقل کیا ہے۔ وہیں پر خسرو کا ایک اور شعر اور حافظ کا بھی ایک شعر درج ہے پھر ہم نے فردوسی کا بھی شعر ۴۳۱/۳ پر دیکھا۔ لہٰذا اس مضمون کا شجرہ بہت قدیم اور محترم ہے۔ خود میرؔ اسے اتنی بار برت چکے ہیں کہ خیال آتا ہے اب اس میں کیا رکھا ہوگا؟ لیکن زیر بحث شعر میں جان کو جسم کی نزاکت پر حسد کرتا ہوا بتا کر مضمون میں ایک بالکل نئی بات ڈال دی۔ پھر لفظ "تن" کی تکرار نے زور بیان میں اضافہ کیا ہے، کیوں کہ مصرعے کا پہلا ٹکڑا انشائیہ ہے، استفہامی آغاز کے بعد لازمی تھا کہ لفظ "تن" کو دوبارہ لایا جائے، ورنہ توازن مجروح ہو جاتا۔ خود اس استفہام میں کئی معنی موجود ہیں۔ (۱) کیا (عمدہ، حیرت انگیز) تن نازک ہے۔ (۲) کیا نازک تن ہے۔ (۳) واہ کیا نزاکت ہے! (۴) کیا ایسے جسم کو نازک کہہ سکتے ہیں؟ یعنی لفظ "نازک" اس کو بیان کرنے کے

لیے ناکافی ہے۔

مصرع ثانی میں جو مضمون ہے وہ میر کا اپنا معلوم ہوتا ہے، اور کچھ تو اپنی خوبی کے باعث، اور کچھ اس لیے کہ میر کے یہاں یہ بہت ہی عمدہ بندھا ہے، میر کے زمانے سے لے کر اب تک شعرا نے اسے اپنی گرفت میں لانے کی کوشش کی ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

یوں ہے ڈلک بدن کی اس پیرہن کی تہ میں	سرخی بدن کی جھلکے جیسے بدن کی تہ میں	(مصحفی)
ان کے بدن سے رنگ ٹپکتا نہیں تو پھر	لبریز آب و رنگ ہے کیوں پیرہن تمام	(مصحفی)
رنگ کٹتا ہے بدن کے رنگ سے کیا رنگ ہے	زرد ہو جاتی ہے اس کے جسم میں پوشاک سرخ	(امداد علی بحر)
بہ رخ نقاب چہ بند و کہ از فروزش رنگ	درون جامہ تواں دید نیز عریانش	(غالب)

(وہ اپنے چہرے پر نقاب کیا ڈالے، کہ رنگ کی روشنی کے باعث وہ تو کپڑوں کے اندر بھی عریاں دکھائی دیتی ہے۔)

پھوٹ نکلا رنگ جسم نازنیں پوشاک سے	ایک سا رکھتا ہے عالم پیراہن دونوں طرف	(امیر اللہ تسلیم)
آتا ہے نظر جسم کا بالائے قبا رنگ	کس نور کے انسان ہو کیا حسن ہے کیا رنگ	(وحید الہ آبادی)
چھنتا ہے نور عارض گلگوں سے اس قدر	ہو جاتی ہے سفید بھی اس کی نقاب سرخ	(امیر مینائی)
اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بہ خود	رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام	(حسرت موہانی)
رونق پیرہن ہوئی خوبی جسم نازنیں	اور بھی شوخ ہو گیا رنگ ترے لباس کا	(حسرت موہانی)
پیراہن اس کا ہے سادہ رنگیں	یا عکس مے سے شیشہ گلابی	(حسرت موہانی)
دمک رہا تھا بہت یوں تو پیرہن اس کا	ذرا سے لمس نے روشن کیا بدن اس کا	(باقی)

یہ بات بلا کسی تجزیے اور تشریح کے بھی ثابت ہے کہ اس طویل فہرست میں سب سے خراب شعر حسرت کے ہیں اور بہترین شعر مصحفی (دوسرا شعر) غالب اور باقی کے ہیں۔ غالب اور باقی کے شعروں میں مضمون اور معنی دونوں نئے نئے پہلوؤں کے حامل ہیں، یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ دو سو برس سے زیادہ طویل استفادے کی تاریخ کے باوجود میر کا شعر اب بھی اپنی جگہ پر قائم ہے، اور ان کے بعد میں آنے والے بعض شعرا نے اگر اس شعر کے سامنے قدم جمائے بھی رکھے تو بس قدم ہی جمائے رکھے، میر پر حاوی کوئی نہ ہو سکا۔

میر کے شعر میں لفظ "تہ" بڑے معرکے کا لفظ ہے۔ اس کے حسب ذیل معنی یہاں کارآمد ہیں۔ (۱) جب کسی چیز، مثلاً کپڑے یا دیوار کو رنگتے ہیں تو اس پر پہلے ایک رنگ چڑھاتے ہیں جسے انگریزی میں (Primer) اور اُردو میں "تہ" کہا جاتا ہے۔ (۲) جھلک، خاص کر رنگ کی جھلک۔ (۳) کسی رنگ (مثلاً مسی یا سرخی) کی ہلکی سی تحریر کے لیے بھی "تہ" کا لفظ آتا ہے۔ "کیا بدن کا رنگ ہے" میں "کیا تن نازک ہے" سے بھی زیادہ تہیں ہیں، ملاحظہ ہو۔ (۱) ایک معنی تو یہ ہیں کیا وہ رنگ جس کی تہ میں پیراہن پر نظر آ رہی ہے، بدن کا رنگ ہے، یا (مثلاً) اُوپری لباس کے نیچے کسی اور لباس کا رنگ ہے؟

(۲) بدن کا رنگ کس قدر روشن ہے کہ اس کی وجہ سے لباس بھی روشن معلوم ہو رہا ہے! (۳) تیسرے معنی یہ کہ بدن کا رنگ کس قدر خوب صورت (مثلاً کندنی) ہے کہ اس کی جھلک پیرہن پر نظر آ رہی ہے۔ (ملاحظہ ہو قمر کا شعر۔) (۴) چوتھے معنی یہ کہ بدن اس قدر رنگین (سرخ و سفید، گلابی، سنہرا، چمپئی، سانولا وغیرہ) ہے کہ اس کے باعث اوپری لباس بھی رنگین ہو گیا ہے۔ (ملاحظہ ہو مصحفی کا شعر۔)

شعر میں ربط قائم کرنے کا یہ طریقہ خوب ہے کہ پہلے مصرعے میں جسم کی روحانی سی توصیف کی، کہ وہ اس قدر نازک ہے کہ خود جان کو اس پر حسد ہے۔ پھر دوسرے مصرعے میں خالص طبیعی اور جسمانی بات کہی کہ بدن سے اس قدر رنگ ر روشنی پھوٹ رہی ہے کہ لباس ہی رنگین ہو گیا ہے، لطف یہ کہ اس توصیف میں بھی ایک طرح کی نزاکت اور روحانیت ہے۔ پھر پورے شعر پر عجب وجد اور ابتہاج کا رنگ چھایا ہوا ہے۔ شیکسپیئر آئے اور منھ کی کھائے۔ خود میر سے یہ بات دوبارہ نہ ہو سکی :

کیا رنگ میں شوخی ہے اس کے تن نازک کی پیراہن اگر پہنے تو اس پہ بھی نہ بیٹھے (دیوانِ دوم)

$\frac{۴۴۳}{۲}$ اس سے ذرا مشابہ مضمون کے لیے ملاحظہ ہو $\frac{۲۵۳}{۳}$ جہاں تباہ حالی میں ایک ادائے طنطنہ، ایک خوش طبعی اور وقار ہے، یہاں طنطنہ نہیں، لیکن طباعی اور ڈرامائیت ہے۔ متکلم کو اس بات پر ذرا سا شک بھی ہے کہ ترک رعنا نے کسی کو زخمی اور گرفتار کیا (کاش مجھے بھی یہ اعتبار نصیب ہوتا) اور زخمی ہونے والے پر ایک گھمنڈ ہے کہ اس کے بدن میں کس قدر خون تھا! (وہ شکار حقیر سمجھا جاتا ہے جو اس قدر لاغر ہو کہ اس کے بدن میں خون ہی نہ ہو۔ ملاحظہ ہو $\frac{۳۱۹}{۲}$ ۔)

مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ ''رعنا'' کو عام طور پر ''خوب صورت، دل کش'' کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ لیکن دراصل ''رعنا'' دو رنگے گلاب کے پھول کو کہتے ہیں۔ شعر زیر بحث میں رنگوں کی فراوانی ہے۔ (زین، زین پر خون کا رنگ، شکاری کے لباس کا رنگ، گھوڑے کا سرمئی یا tawny چمکیلا رنگ۔) اس اعتبار سے ''ترک رعنا'' کی معنویت بڑھ جاتی ہے، پھر ''رعنا'' کی مناسبت سے ''گل کاری'' بہت خوب ہے۔ ان سب سے بڑھ کر یہ کہ شکار کو ''زینت فتراک'' کہنا۔ ''زینت''، ''رعنا'' اور ''گل کاری'' میں مناسبت تو ہے ہی، یہ نکتہ بھی ہے کہ کچھ شکار ایسے بھی ہیں جن کا درجہ اس قدر بلند ہے کہ اگر وہ فتراک سے باندھے جائیں تو یہ فتراک کی زینت ہے، یعنی ترا شکار بننا ہم لوگوں کے لیے باعث فخر ہو تو ہو، لیکن ہم بھی تیرے فتراک کی زینت و زین (اور اس طرح اس کے اعزاز) میں اضافہ کرتے ہیں۔ ہم کوئی معمولی شکار نہیں ہیں۔ مصرع اولیٰ کے استفہام نے شعر کی ڈرامائیت میں اضافہ کر دیا ہے۔

$\frac{۴۴۳}{۳}$ ''کوڑے کے ڈھیر'' کا مضمون باندھنا آسان بات نہیں۔ غالب اور ظفر اقبال یاد آتے ہیں جنھوں نے ''کائی'' کا مضمون میر جیسی بے تکلفی سے باندھا ہے :

سبزے کو جب کہیں جگہ نہ ملی بن گیا روئے آب پر کائی (غالب)

ہے دود خاک دار بہت پاک ہو ہوا پانی ہے زیر بار بہت کائی ختم ہو (ظفر اقبال)

ظفر اقبال کا مصرع اولیٰ ذرا بوجھل ہے، ورنہ تینوں کا کمال یہ بھی ہے کہ ''کوڑا'' یا ''کائی'' جیسا ''غیر شاعرانہ'' مضمون اس

قدر روانی اور برجستگی سے بندھا ہے کہ کسی قسم کے احساس آورد (strain) یا زبان کے ساتھ کسی بھونڈی زیادتی کا پتہ نہیں۔ مضمون بالکل ڈھلا ڈھلایا سامنے آگیا ہے۔ میر نے ''دود سے'' کا فقرہ رکھ کر مبالغے کا جواز پیدا کردیا ہے۔ لوہو رونے کے باعث گل خن پر ایک رنگ آجانا بھی مناسبت کا کرشمہ ہے۔ ''خرمن گل''، ''لوہو''، ''رنگ'' اور ''گل خن'' کی مراعات عمدہ ہے۔

زیر بحث شعر اور گذشتہ شعر میں سرخی کی شفق خوب پھولی ہوئی ہے، لیکن یہ سرخی زندگی کی نہیں، بل کہ موت کی ہے۔ دونوں شعروں کو پڑھ کر خوف کی جھرجھری سی آتی ہے، کیوں کہ ان کے پیچھے جنون کی قوت اور اس کی رعونت ہے، ان کا ظاہر تضاد اور باطن طنز پر مبنی ہے، گویا زرد چہرے پر خون مل کر موت کے ذریعہ زندگی کی بھیانک پیروڈی کی گئی ہو جیسا کہ شیکسپیر کے ڈرامے (Cymbeline) میں آئموجن (Imogen) اپنے سوتیلے بھائی کلوٹن (Cloten) کی خون میں لت پت لاش دیکھ کر پکار اٹھتی ہے:

> O!
> Give colour to my pale cheek with thy blood,
> That we the horrider may seem to those
> Which chance to find us.
>
> (IV. 2. 329-332)

ترجمہ: آہ!

اور وہ اپنے خون سے میرے پیلے رخساروں کو رنگین کردے
کہ اگر کوئی ڈھونڈ نکالے تو ہم اس کی نگاہ میں
اور بھی زیادہ کریہہ دہشت آگیں معلوم ہوں۔

ملاحظہ ہو ۲۰۴/۵ جہاں اسی قسم کے جنون کا اظہار ہے جیسا شعر زیر بحث میں ہے، لیکن طنز کی وہ صورت نہیں ہے۔

(۴۴۴) (۱۰۴۴)

۱۱۹۰ کیا حال بیاں کریے عجب طرح پڑی ہے — وہ طبع تو نازک ہے کہانی یہ بڑی ہے
کیا فکر کروں میں کہ ٹلے آگے سے گردوں — یہ گاڑی مری راہ میں بے ڈول اڑی ہے
ایسا نہ ہوا ہوگا کوئی واقعہ آگے — اک خواہش دل ساتھ مرے جیتی گڑی ہے

۴۴۴/۱ مطلع برائے بیت ہے لیکن دل چسپی سے خالی نہیں۔ ''عجب طرح پڑی ہے'' بہت تازہ فقرہ ہے، اس کے معنی غالباً ''عجب معاملہ آپڑنا، حالت آپڑنا'' وغیرہ ہیں۔ لیکن ''طرح پڑنا'' کسی لغت میں نہ ملا۔ فارسی میں بھی ''طرح افتادن'' نہیں ہے ''طرح انداختن'' اور ''طرح افگندن'' ضرور ہیں، لیکن دونوں کے معنی ہیں ''بنا ڈالنا''۔ اس لیے زیر بحث شعر میں ''طرح پڑنا'' سے ان کا کوئی تعلق نہیں معلوم ہوتا۔ دوسرا مصرع بھی دل چسپ ہے، کہ کہانی کا غیر دل چسپ ہونا، یا سننے

والے کو ناگوارا ہوتا، یا اس میں کوئی ناشائستہ بات ہوتا معرض بحث میں نہیں ہے۔ ذرصرف اس بات کا ہے کہ کہانی لمبی ہے، کہیں معشوق کے مزاج نازک پر گراں نہ گذرے۔ ''کہانی یہ بڑی ہے'' بھی خوب ہے، کہ کہانی کے بارے میں کچھ نہ کہا ،صرف ''یہ'' کہہ دیا، گویا سب لوگ سمجھ ہی لیں گے کہ کس کہانی اور کس کی کہانی کا ذکر ہو رہا ہے۔

اس زمین میں مصحفی کا دوغزلہ ہے، اور سودا نے بھی غزل کہی ہے۔ سودا کی غزل ان کی بہترین غزلوں میں شمار ہونے کے لائق ہے۔ انھیں بھی شاید اس بات کا احساس تھا کہ یہ غزل بہت عمدہ ہوگئی ہے۔ چناں چہ مقطعے میں تعلی ہے:

گو پیر ہوئی شاعری سودا کی جوانو	تم سے نہ کھنچے گی یہ کماں سخت کڑی ہے

لیکن مجموعی حیثیت سے نہ مصحفی کا دوغزلہ، نہ سودا کی غزل، میر کے برابر درجہ رکھتی ہے۔ کڑی کمان کا مضمون جس طرح میر نے اس غزل میں باندھا ہے، وہ میرے دعوے کے ثبوت کے لیے کافی ہے:

کھنچتا ہی نہیں ہم سے قد خم شدہ ہرگز	یہ ست کماں ہاتھ پر اب کتنی کڑی ہے

یہ شعر سودا یا مصحفی کی غزل میں ہوتا تو شاہ کار ٹھہرتا۔ میر کی غزل میں یہ بس اچھا شعر ہے، کیوں کہ دو شعر جو میں نے شامل انتخاب کیے ہیں وہ اس سے بہت بلند ہیں۔

۴۴۴/۴ ''گردوں'' کا لفظ اس شعر میں قیامت کا ہے، کیوں کہ یہ بہ معنی ''آسمان'' تو ہے ہی، لیکن اس کے معنی ''پہیہ''، ''کوئی گول گیند سی شے''، ''تقدیر اور اس کا پہیہ'' اور ''توپ گاڑی'' بھی ہیں، ہر اعتبار سے مصرع ثانی میں ''گاڑی'' مناسبت اور رعایت کا شاہ کار ہے۔ خاص کر ''توپ گاڑی'' تو بہت ہی عمدہ ہے، کہ آسمان بھی توپ کی طرح تباہ کن ہے، اور توپ گاڑی بھاری ہونے کے باعث پرانے زمانے کی کچی سڑکوں پر اکثر اٹک بھی جاتی تھی۔ (بعض توپیں تو اس قدر بھاری ہوتی تھیں کہ وہ بس ایک جگہ نصب کر دی جاتی تھیں۔) آسمان کے باعث لوگوں کو طرح طرح کی دشواریاں ہوتی ہیں، کیوں کہ آسمان کو ظلم اور ناانصافی کا منبع و فاعل کہتے ہیں۔ یہاں مضمون یہ ہے کہ میرا مقصد دلی پورا تو ہو جائے، بس یہ آسمان بیچ میں حائل ہے، وہ ہٹ جاتا تو سب کام بن جاتے۔ گاڑی کا راہ میں اڑ جانا بہ ظاہر محاورہ معلوم ہوتا ہے (برکاتی نے اسے محاورہ فرض بھی کیا ہے) لیکن کسی لغت میں نہیں ملا۔ ممکن ہے یہ میر کا اختراع کردہ استعارہ ہو۔ پرانے زمانے کی کچی سڑکوں پر (جن کی سطح اکثر چکنی مٹی کی ہوتی تھی) گاڑی جب پھنس جاتی تو اُسے ایک جم غفیر کی مدد سے اُٹھا کر خشک یا سخت زمین پر رکھنے کی سعی کرتے تھے۔ ظاہر ہے کہ عام حالات میں نہ اتنے آدمی ملتے اور نہ ایسی زمین ملتی جس پر گاڑی کو رکھا جاتا۔ لہٰذا گاڑی کا راستے میں اڑ جانا برابر تھا دونوں طرف کی آمد و رفت کے بند ہو جانے کے۔ میر کا کمال یہی ہے کہ وہ بہ ظاہر روزمرہ کی، لیکن دراصل غیر معمولی بات کہنے میں ید طولیٰ رکھتے ہیں۔ یہ کہنا تو سامنے کی بات ہے کہ میری گاڑی اٹک گئی ہے۔ (یہ محاورہ آج بھی بہت عام ہے) یعنی میرا کام رک گیا ہے۔ لیکن میرے راستے میں گاڑی اٹک گئی ہے، یہ غیر معمولہ بات ہے۔ اور اس میں معنی بھی زیادہ ہیں، کیوں کہ اس میں متکلم کے پیدل ہونے، لہٰذا بے سر و سامان اور معمولی شخص ہونے کا کنایہ ہے۔ بے چارہ اپنی راہ کسی نہ کسی طرح پیدل گھسیٹ رہا تھا کہ راستے میں ایک بڑی گاڑی اڑی ہوئی نظر آگئی۔ اب اس کا راستہ ہی رک گیا، جو رہی سہی رفتار تھی جاتی رہی۔

''گردوں'' بہ معنی ''آسمان'' کے لیے بھی گاڑی کا استعارہ بہت عمدہ ہے، کیوں کہ آسمان کو ''گردوں'' کہتے ہی اسی لیے ہیں کہ اسے خلا میں چکر کھاتا ہوا یا گھومتا ہوا فرض کرتے ہیں۔ غالب:

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا

''فکر'' بہ معنی ''ترکیب'' بھی خوب ہے، کیوں کہ ''فکر'' (بہ معنی ''سوچ'' اور ''پریشانی'') میں تو متکلم ہے ہی کہ اس کا راستہ رک گیا ہے۔ اسی ''فکر'' کو (جو غیر عملی شے ہے) ''ترکیب'' (جو عملی شے ہے) کے معنی میں استعمال کرنا کمال سخن طرازی ہے (ملحوظ رہے کہ ''ترکیب، تدبیر'' کے معنی میں ''فکر'' اُردو ہے، فارسی رعربی نہیں۔ اس طرح ایک ہی لفظ کو بہ یک وقت دو زبانوں کے معنی میں برتنا بھی دل چسپ ہے۔) تازگی لفظ کی ایک مثال یہ بھی ہے۔ اور یہ بھی ایک طرح کی معنی آفرینی ہے کہ اس شعر کے بہت سے الفاظ میں، ٹ، ڈ اور ڑ کی آوازیں ہیں جن کے باعث کسی بھاری چیز کا احساس ہوتا ہے اور جن کو ادا کرنے میں تھوڑا تھوڑا رکنا پڑتا ہے۔

اب ایک نکتہ اور دیکھیے: آسمان میری راہ میں حارج تو ہے، لیکن دنیا بھی آسمان کے سہارے قائم ہے۔ لہٰذا اگر آسمان میری راہ سے ہٹ جائے تو دنیا ہی ختم ہو جائے گی۔ میرا مقصود پھر بھی نہ پورا ہوگا۔ لہٰذا تمنا پوری کرنے کے لیے جس چیز کی تمنا کر رہے ہیں وہ اگر واقع ہو جائے تو تمناؤں ہی کا قلع قمع ہو جائے گا۔ لاجواب شعر ہے۔

$\frac{444}{2}$ مصرع ثانی کا پیکر اس قدر دل ہلا دینے والا اور معنی سے مملو ہے کہ باید و شاید۔ ''خواہش'' کے مونث ہونے کی وجہ سے قدیم الایام میں معصوم لڑکیوں کے زندہ دفن کیے جانے کا بھی خیال آتا ہے۔ (یہ رسم قدیم عرب میں تو تھی ہی، ہندستان کے بھی بعض علاقوں میں میر کے زمانے تک، بل کہ اس کے بعد تک رائج تھی۔) اس انسلاک کے لیے ''گڑی ہے'' کا فقرہ ''دفن کی جا رہی ہے'' وغیرہ سے زیادہ پُر زور ہے۔ خواہش کے معصوم ہونے، یا اس کے پورا نہ ہو جانے کے باعث اُس کے نوعمر ہونے کا بھی تصور موجود ہے۔ غرض کہ ہر طرح سے یہ مصرع موؤدہ کا پیکر خلق کرتا ہے۔ ''واقعہ'' بہ معنی ''موت'' سے ہم واقف ہی ہیں، لہٰذا ہم دیکھ سکتے ہیں کہ یہ لفظ نہ صرف متکلم کی موت بل کہ نوعمر خواہش کے زندہ گاڑے جانے کی طرف بھی اشارہ کر رہا ہے۔

نسبتی تھانیسری کا ایک شعر میر کے مضمون کے کچھ قریب ہے، لیکن میر کی سی کیفیت اور ڈرامائیت نسبتی کے یہاں نہیں ہے:

جدا ز ما دل ما را بہ زیر خاک کنید بہ ایں ستم زدہ در یک مزار نتواں خفت

(مجھے میرے دل سے الگ کہیں دفن کرنا، کہ اس ستم زدہ کے ساتھ ایک مزار میں سونا ممکن نہیں۔)

اسی طرح، امیر مینائی بھی مضمون کو چھو کر نکل گئے ہیں، لیکن ان کے یہاں معنی کی کوئی خاص خوبی نہیں، تھوڑی سی کیفیت ہے اور ''خاک بھی نہ تھا'' کا بدیع فقرہ ہے:

دیکھا کفن ٹٹول کے ہم نے امیر کا اک حسرتوں کی پوٹ تھی اور خاک بھی نہ تھا

نسبتی کے شعر میں دل کے زندہ دفن ہونے کا مضمون ہے، لیکن ہلکا۔ امیر کے شعر میں حسرتوں (= ناآسودہ آرزوؤں) کے دفن

ہونے کا مضمون ہے، لیکن معنی کی کثرت نہیں اور میر کی سی ڈرامائیت تو کسی کے یہاں نہیں ہے۔ میر نے دیوانِ اوّل میں نسخی کے مضمون سے واضح استفادہ کیا ہے، لیکن یہاں بھی میر کا انشائیہ اور ڈرامائی اُسلوب نسخی پر بھاری ہے:

گر ساتھ لے گڑا تو دل مضطرب تو میر　　آرام ہو چکا ترے مشت غبار کو

میر نے دیوانِ اوّل ہی میں زیرِ بحث شعر کا مضمون ہلکا کر کے اور کثرت الفاظ کے ساتھ کہا ہے، اس لیے وہ بات نہ آئی:

حسرت وصل و غم ہجر و خیال رخ دوست　　مر گیا میں پہ مرے جی میں رہا کیا کیا کچھ

ایک بات یہ بھی توجہ انگیز ہے کہ میر نے ''اک خواہش دل'' کہا ہے۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہے کہ بس ایک خواہش تھی اور وہ میرے ساتھ زندہ گڑ گئی۔ دوسرا مطلب یہ ہے کہ بہت سی خواہشیں تھیں۔ وہ سب مر گئیں بس ایک باقی رہی تھی اور اُسے بھی لوگوں نے میرے لاشے کے ساتھ زندہ گاڑ دیا۔ تیسرا مطلب یہ ہے کہ وہ خواہش کیا ہے، اس کو ظاہر کرنا نہیں چاہتے، صرف یہ کہتے ہیں کہ بس ایک خواہش تھی۔ (یعنی خواہش کی وضاحت نہیں کی۔) درد نے ''ایک'' کا استعمال مندرجہ ذیل شعر میں خوب کیا ہے، لیکن ان کے یہاں معنی سے زیادہ کیفیت کی کثرت ہے۔ مگر کیا شائستہ شعر ہے! یہ انداز درد پر ختم ہو گئے:

سو بھی نہ تو کوئی دم دیکھ سکا اے فلک　　اور تو یاں تھا ہی کیا ایک مگر دیکھنا

(۴۴۵) (۱۰۴۷)

کوفت سے جان لب پہ آئی ہے　　ہم نے کیا چوٹ دل پہ کھائی ہے

ایسا موتی ہے زندۂ جاوید　　رفتۂ یار تھا جب آئی ہے　　موتی = مرنے والا

۱۱۹۵ مرگ مجنوں سے عقل گم ہے میر　　کیا دوانے نے موت پائی ہے

۴۴۵/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن ''جان'' اور ''دل'' کا توازن دل چسپ ہے۔ عرصہ ہوا میں نے لکھا تھا کہ سودا کا اُسلوب عام طور پر لفظی توازن کا اُسلوب ہے۔ اور میر و غالب کا اُسلوب معنوی توسیع اور الفاظ کی جدلیاتی منطق کا اُسلوب ہے، لیکن ایسا بھی ہوتا ہے کہ بعض بعض شاعروں میں دونوں اُسلوب بہ یک وقت ملتے ہیں۔ میں اس رائے پر اب بھی قائم ہوں۔ مجھے توقع ہے کہ اس کتاب کے پڑھنے والے بھی اس بات کو محسوس کریں گے کہ میر کے یہاں سودا کی طرح کے لفظی توازن والے شعر بھی ہیں۔ اور سودا کے یہاں بھی معنوی توسیع (= معنی آفرینی) اور الفاظ کی جدلیاتی منطق (استعارہ پیکر اور اس طرح کے تخلیقی الفاظ) پر مبنی اشعار بھی ہیں۔

۴۴۵/۲ رعایت اور نئے الفاظ کا شوق اس شعر میں اس درجہ نمایاں ہیں کہ اس کا عشقیہ مضمون ((یا جذباتی پہلو) دب گیا ہے، حافظ کا مشہور شعر سامنے رکھیے:

ہرگز نہ میرد آں کی دلش زندہ شد بہ عشق　　ثبت است بر جریدۂ عالم دوام ما

(جس کے دل کو عشق نے زندہ کر دیا وہ کبھی مر نہیں سکتا۔ دنیا کے ورق پر ہمارا دوام ثبت ہے۔)

محسوس ہوتا ہے کہ حافظ نے بڑا سنجیدہ اور جذبۂ عشق سے لبریز شعر کہا ہے، اور میر کا شعر محض سطحی ہے۔ لیکن درحقیقت بات اتنی سادہ نہیں۔ حافظ کا شعر بے شک بہت شور انگیز ہے، لیکن میر کے شعر میں تازگی الفاظ، رعایت و مناسبت اور معنی کی فراوانی ہے۔ میر کا شعر سبک ہندی اور خاص کر اُردو کی کلاسیکی غزل کا عمدہ نمونہ ہے اور اس بات کو پھر ثابت کرتا ہے کہ ہماری کلاسیکی غزل میں مضمون اور معنی کو اہمیت حاصل ہے۔ ''جذبے کی صداقت، گہرائی، فراوانی'' وغیرہ فروعی چیزیں ہیں اور وہ مضمون/معنی کے تفاعل کے طور پر اہم ہیں، بذات خود اہم نہیں۔

میر کا بنیادی مضمون وہی ہے جو حافظ کا ہے، لیکن معنی کے پہلو میر کے یہاں زیادہ ہیں۔ سب سے پہلے ''رفتہ یار'' پر غور کریں۔ ایک معنی تو ہوئے ''وہ جو معشوق پر (یا معشوق کے باعث) ہوش گنوا چکا ہو۔'' اس کے معنی ہوئے ''وہ جو معشوق کی خاطر، یا عشق میں، دیوانہ ہو چکا ہو۔'' دوسرے معنی ہوئے ''وہ جو معشوق میں اس قدر محو ہو کہ گویا دنیا میں ہو ہی نہیں۔'' یعنی ''وہ جو معشوق کی خاطر، یا عشق میں، دنیا اور دنیا والوں کو ترک کر چکا ہو۔'' تیسرے معنی ہوئے ''وہ جسے یار نے چلا جانے دیا ہو۔'' یعنی ''وہ جسے معشوق نے ضائع کر دیا ہو۔'' چوتھے معنی ہوئے ''وہ جو یار کے اندر گم ہو چکا ہو۔'' یعنی وہ جو اس کیفیت میں ہو جسے صوفیوں نے ''سیر فی اللہ'' کا نام دیا ہے۔ (ملاحظہ ہو $\frac{388}{2}$ تا $\frac{388}{4}$۔) لہٰذا میر کا یہ فقرہ حافظ کے ''دلش زندہ شد بہ عشق'' سے زیادہ معنی کا حامل ہے۔

اب لفظ ''موتی'' پر غور کریں۔ یہ قرآن میں بھی ہے، جہاں اللہ تعالیٰ فرماتا ہے۔ **اَلَیْسَ ذٰلِکَ بِقٰدِرٍ عَلٰٓی اَنْ یُّحْیِیَ الْمَوْتٰی** (کیا اُس کو اس بات پر قدرت نہیں کہ مُردوں کو جلا اٹھے؟) ترجمہ: مولانا فتح محمد خاں صاحب جالندھری۔ شعر زیر بحث میں یہ لفظ زندہ جاوید ہونے کے سیاق و سباق میں آیا ہے، لہٰذا قرآن کی آیت یہاں پر یاد آنا فطری ہے۔ گویا اللہ تعالیٰ کا ارشاد کہ وہ مرے ہوؤں کو زندہ کر دینے پر قادر ہے، اس بات کی دلیل بن جاتا ہے کہ جو شخص معشوق حقیقی کے دھیان اور محویت کے عالم میں مرے وہ زندۂ جاوید ہے۔ ''موتی'' خاصا غیر معمولی لفظ ہے، کیوں کہ دلی کے باہر یہ اب سننے میں کم ہی آتا ہے۔ پہلے بھی یہ بہت مانوس نہ تھا۔ چناں چہ میر کے بہت سے مرتبین نے اسے ''موتی'' پڑھا ہے۔ فورٹ ولیم والے کلیات میں بھی ''موتی'' درج ہے، لیکن صحت نامے میں صراحت کر دی گئی ہے کہ یہ ''موتی'' ہے۔ نول کشور ۱۸۶۸، اور عباسی اور کلب علی خاں فائق میں ''موتی'' ہے۔ جلد اول میں ''موتی'' پر بحث کرتے ہوئے مَیں نے لکھا ہے ''یہ لفظ اس قدر نادر ہے کہ اچھے اچھوں نے اسے ''موتی'' پڑھا ہے۔'' جناب فرید احمد برکاتی فرماتے ہیں کہ ''موتی'' (الف مقصورہ سے) کے معنی ''مرنے والا'' نہیں۔ ''مرنے والے'' ہوتے ہیں...... شعر میں جمع کا محل نہیں ورنہ دوسرے مصرعے کو ''رفتہ یار تھے تب آئی ہے'' کرنا پڑے گا اور پہلے مصرعے میں ''ایسے موتی ہیں...... '' زیر نظر فرہنگ میں اس لفظ کو موتی مع یائے نسبتی بہ معنی موت والا مراد متوفی درج کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ موتی یا موتی کی کوئی مناسب تشریح سمجھ میں نہیں آتی کہ میر نے موت پر ''ی'' کا اضافہ کر کے اسم فاعل مراد لیا ہے۔'' برکاتی صاحب کا بیان ختم ہوا۔

اس بات سے قطع نظر کہ ''موت'' سے ''موتی'' اگرچہ قاعدے کے لحاظ سے درست ہے، لیکن صوتی اعتبار سے انتہائی بھونڈا ہے، اور یہ بات میر سے مستبعد ہے کہ میر نے ''موتی'' بہ معنی ''مرنے والا'' لکھا ہو، بنیادی بات یہ ہے کہ نسخہ

فورٹ ولیم میں موتی ہی ہے۔ اور یہ لفظ اس قدر شاذ ہے کہ کئی مرتبین میر نے اسے ''موتی'' پڑھا ہے۔ لہٰذا یہ بات الگ ہے کہ میر نے غلط لکھا کہ صحیح، میرا بیان یہ ہر حال قائم رہتا ہے کہ موتی نادر لفظ ہے۔ برکاتی صاحب کا یہ قول بالکل درست ہے کہ عربی قاعدے کی رو سے موتی واحد نہیں جمع ہے۔ اور خود قرآن پاک کی آیت جو میں نے نقل کی، اس کے ثبوت کے لیے کافی ووافی ہے۔ لیکن عربی کی بہت سی جمعیں اردو میں واحد آتی ہیں۔ مثلاً احوال۔ اخبار، طوائف، اخلاق، وغیرہ۔ ''موتی'' بھی دلی میں بالاتفاق واحد بولا جاتا ہے۔ بہ معنی ''میت'' یا ''موت'' یہ ضرور ہے کہ ''عالم'' قسم کے لوگ اسے اس معنی میں کم بولتے ہیں۔ لیکن کوئی بھی دلی والا ''موتی'' بہ معنی میت رتی رسوت'' پہچان لے گا۔ مزید یہ کہ آتش نے کم سے کم دو شعروں میں موتی استعمال کیا ہے۔ اور کیوں نہ ہو۔ جب وہ میر کے مضامین کو بہ کثرت برتتے تھے :

(۱) نہیں جس کا کوئی اس کا خدا ہے پوچھنے والا اُٹھاتے ہیں ملائک آکے بے وارث کے موتی کو

(۲) دل پژمردہ ہوتا ہے شگفتہ کوئے جاناں میں ہوائے باغ جنت زندہ کر دیتی ہے موتی کو

یہاں پہلے شعر میں ''موتی'' بے شبہ واحد ہے، اور دوسرے شعر میں بھی ''موتی'' کا واحد ہونا قطعی ممکن ہے۔ جناب شاہ حسین نہری نے مطلع کیا ہے کہ ان کے علاقے (اورنگ آباد) میں ''موتی'' اس طرح استعمال ہوتا ہے کہ اگر کوئی کہیں مر جائے تو کہتے ہیں فلاں کے گھر میں موتی ہو گئی۔

اب شعر کی مزید خوب صورتیوں پر غور کریں۔ ''آئی'' بہ معنی ''موت'' بھی ہے، اور اس مفہوم میں یہ ''موتی'' کے ضلعے کا لفظ ہے۔ ''آئی'' بہ معنی ''آنا کا ماضی'' اور ''رفتہ'' بہ معنی ''رفتن'' کا ماضی میں بھی ضلع کا تعلق ہے۔ سید محمد خاں رند نے مضمون کو تھوڑا سا بدل کر کہا ہے، لیکن ان کا استفادہ بہتر ہے آتش وغیرہ کے استفادے سے، کیوں کہ ان کا شعر مکمل ہے اور مضمون میں مابعد الطبیعیاتی وسعت ہے :

اس کے کشتے ہیں زندۂ جاوید نیستی ان کی عین ہستی ہے

۴۴۵/۴ یہ کیفیت کا بہترین شعر ہے، لیکن یہاں بھی میر رعایت سے باز نہیں آئے ہیں۔ ''مجنوں'' نہ صرف قیس کا لقب تھا، بل کہ خود اس کے معنی بھی ''دیوانہ، جنون زدہ'' ہیں۔ لہٰذا ''مجنوں'' اور ''دوانے'' میں مناسبت ہے۔ اس مناسبت سے معنی میں بھی اضافہ ہو رہا ہے، ورنہ مصرع یوں کر دیں تو معنی کا ایک بڑا حصہ کم ہو جائے :

کیا بچارے نے موت پائی ہے

لفظ ''دوانے'' میں تحسین، احترام، محبت، رنج بھی کچھ ہے، جب کہ ''بچارے'' میں بس ذرا سا رنج ہے، اور وہ بھی نہایت رسمی قسم کا۔ لفظ ''مجنوں'' اور ''دوانہ'' کو یک جا کرنے میں تکرار نہیں ہے، بل کہ مجنوں بہ طور علم اور دوانہ بہ طور اسم صفت ایک دوسرے کو مضبوط کر رہے ہیں۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ خود لفظ ''دوانہ'' میں بھی اس جگہ ایک علمیت ہے، گویا مجنوں کا دوسرا نام ''دوانہ'' ہو۔ مصرع ثانی میں انشائیہ بھی خوب ہے، کیوں کہ اس میں لفظ ''دوانے'' کی طرح تحسین، احترام، محبت، استعجاب بھی تاثرات موجود ہیں۔ پھر مجنوں اور دیوانے کی مناسبت سے ''عقل گم ہے'' بھی بہت خوب ہے۔

ان سب تشریحات کے باوجود شعر میں بعض پہلو مبہم رہ جاتے ہیں۔ مجنوں کو مرے تو عرصہ ہوا، لیکن شعر کا انداز

کچھ ایسا ہے جیسے کسی تازہ واقعے پر رائے زنی ہو رہی ہو۔ گویا متکلم کے لیے مجنوں اور لیلیٰ کا افسانہ رواقعہ گذر نہیں چکا، بل کہ ہر وقت، فوری طور پر، اُس کی آنکھوں کے سامنے رہتا ہے۔ پھر، مجنوں کی موت میں کوئی ایسی خاص ڈرامائی بات نہیں (جیسی مثلاً فرہاد یا ہیر کی موت میں تھی) کہ اُس کا تذکرہ خاص طور پر کیا جائے۔ ممکن ہے مراد یہ ہو کہ مجنوں دراصل مرا نہیں بل کہ زندۂ جاوید ہے، اور عقل اس بات پر محوِ حیرت ہے کہ ایک معمولی بادیہ نشین کو موت کے بدلے حیاتِ جاوداں نصیب ہوئی۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ مجنوں کی موت سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اُس کی موت عالمِ دیوانگی میں ہوئی۔ لیکن اس کی دیوانگی میں بھی ایک فرزانگی تھی، اور سینٹ فرانسس کی طرح چرند و پرند اُس سے مانوس تھے۔ یا پھر مراد یہ ہو کہ فارسی بل کہ دنیا کے تین بڑے شاعروں، نظامی، خسرو اور جامی نے مجنوں کے عشق پر مثنویاں لکھیں۔ یہ اعزاز اور کسی کو بھی نصیب نہ ہوا۔ امکانات کی یہ کثرت اور تنوع شعر کے لطف میں اضافہ کرتے ہیں۔

(۴۴۶) (۱۰۵۰)

دانستہ اپنے جی پر کیوں تو جفا کرے ہے — اتنا بھی میرے پیارے کوئی کڑھا کرے ہے

ہم طورِ عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن — سینے میں جیسے کوئی دل کو ملا کرے ہے

اس بت کی کیا شکایت راہ و روش کی کریے — پردے میں بدسلوکی ہم سے خدا کرے ہے

ایک آفتِ زماں ہے یہ میر عشق پیشہ — پردے میں سارے مطلب اپنے ادا کرے ہے

۴۴۶/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس مضمون کو ۱۳۷/۴ پر بہت ہی بہتر ادا کیا ہے۔

۴۴۶/۲ کیفیت، اور پیکر کی تازگی (سینے کے اندر کوئی دل کو ملتا رہتا ہے) کے لحاظ سے یہ شعر غیر معمولی ہے۔ مصرعِ اولیٰ میں ابہام بھی خوب ہے۔ (۱) ہمیں یہ نہیں معلوم کہ عشق کا طور کیا ہوتا ہے۔ یعنی ہمیں معلوم نہیں کہ عشق اپنے لوگوں کے ساتھ کیا سلوک کرتا ہے۔ (۲) ہمیں عشق کا طریقہ نہیں معلوم، یعنی ہم عشق کرنا نہیں جانتے۔ اس شعر کا مضمون (خاص کر مصرعِ ثانی کا پیکر) میر کا اپنا معلوم ہوتا ہے، کئی شعرا نے اس کی تقلید کی ہے۔ خود میر نے اسے کئی بار کہا ہے:

کس غم میں مجھ کو یارب یہ جتلا کیا ہے — دل ساری رات جیسے کوئی ملا کیا ہے (دیوانِ دوم)

عشق و محبت کیا جانوں میں لیکن اتنا جانوں ہوں — اندر ہی سینے میں میرے دل کو کوئی کھاتا ہے (دیوانِ پنجم)

اس مضمون پر شیفتہ کا شعر زبان زدِ خاص و عام ہے:

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ — اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

سینے میں آگ کا مضمون اوروں نے بھی کہا ہے۔ بعض مثالیں ۲۲۵/۱ پر ملاحظہ ہوں۔ فانی نے کانٹے کا پیکر خوب استعمال کیا ہے:

معلوم نہیں کیا ہے محبت لیکن — کانٹا دل میں کھٹک رہا ہے کوئی

اس میں کوئی شک نہیں کہ فانی کا شعر بہت خوب صورت ہے، لیکن سینے کے اندر دل کو ملنے کا مضمون میر کے بعد صرف

جرأت کے یہاں نظر آیا۔ معلوم ہوتا ہے جرأت نے میر کا جواب لکھا ہے، اور ایمان کی بات یہ ہے کہ خوب لکھا:

پوچھو نہ ہجر کی شب جرأت سے میرے صاحب　　دل ساری رات جیسے کوئی ملا کیا ہے

۴۴۶/۳ لفظ ''پردہ'' اس شعر میں بڑے غضب کا ہے، اس کے حسب ذیل معنی یہاں مناسب ہیں۔ (۱) چھپ کر۔ (۲) آڑ لے کر۔ (۳) بہانے سے۔ (۴) شکل میں۔ داغ تو صرف یہاں تک پہنچے تھے:

ہے وہی قہر وہی جبر وہی کبر و غرور　　بت خدا ہیں مگر انصاف نہ کرنے والے

لیکن میر (یعنی اس شعر کے متکلم) نے ایک طرف تو بتوں کو ہی خدا قرار دے دیا، اور دوسری طرف یہ کہا کہ اللہ تعالیٰ نے بت بنائے ہیں اس لیے کہ وہ ہم عاشقوں کے ساتھ سخت معاملہ کریں۔ تیسری طرف میر (یا ان کا متکلم) یہ کہ رہا ہے کہ بت بھی خدا کا جلوہ ہیں، یا خدا کے جلوے کے حامل ہیں۔ پھر ایک پہلو یہ بھی ہے کہ خدا براہ راست کام نہیں کرتا، بل کہ اسباب ایسے پیدا کرتا ہے کہ جن کے باعث عاشقوں کی زندگی مشکل ہو۔ سردار جعفری نے صحیح لکھا ہے کہ بعض اوقات میر کا ''محبوب'' معشوق حقیقی یعنی خدا کی ذات میں بھی گم ہو جاتا ہے...... اس محبوب کی راہ وروش کی شکایت کرتے وقت میر بے باک ہو جاتے ہیں اور کہ دیتے ہیں کہ پردے میں بدسلوکی ہم سے خدا کرے ہے۔'' لیکن ہمیں یہ بات بھی ملحوظ رکھنی چاہیے کہ میر (یا کلاسیکی شعرا) کے یہاں اس طرح کے بیانات مضمون کی خاطر بھی ہیں، اور ان کو سراسر ذاتی بیان قرار دینا ان کے معنی کو محدود کر دینا ہے۔ چناں چہ یہی میر جو بتوں کو خدا کا پردہ قرار دیتے ہیں، اس کے برعکس بھی کہتے ہیں کہ زمانے کی شکایت ہو یا آسمان کی، کنایہ اسی معشوق ہی سے ہے:

دہر کا ہو گلہ کہ شکوہ چرخ　　اس ستم گر ہی سے کنایت ہے　　(دیوانِ دوم)

شیخ عطار نے ''تذکرۃ الاولیاء'' میں لکھا ہے کہ جب حضرت ذوالنون مصری کو اللہ نے اُٹھا لیا تو لوگوں نے آپ کی پیشانی پر یہ کلمات لکھے ہوئے دیکھے: **ھٰذا حبیبُ اللّٰہِ مات فی حُبّ اللّٰہِ وھٰذا قتیلُ اللّٰہِ مات مِنْ سیف اللّٰہ**۔ (یہ اللہ کا حبیب ہے، اللہ کی محبت میں مرا، اور یہ اللہ کا قتیل ہے، اللہ کی تلوار سے مرا۔) ظاہر ہے کہ میر کا شعر اس کیفیت کو نہیں پہنچتا۔ لیکن اس کا سلسلہ وہی ہے، کہ عاشق تک جو کچھ پہنچے اسے وہ معشوق حقیقی کی طرف سے سمجھے۔ میر کے شعر میں بے صبری ہے، کہ وہ صعوبات عشق کو بدسلوکی سے تعبیر کر رہے ہیں۔ یا پھر یہ کہ معشوق مجازی کی طرف سے جو دل شکنی یا بدسلوکی ہوتی ہے اسے وہ (۱) تقدیر الٰہی قرار دیتے ہیں یا (۲) اللہ کے اشارے پر مبنی قرار دیتے ہیں، یا پھر (۳) معشوق مجازی کو خدا کا پردہ قرار دیتے ہیں۔ ہر صورت میں معشوق حقیقی اور معشوق مجازی کی طرف اشارہ مشترک رہتا ہے۔ یہ تہ داری ہماری غزل کا خاصہ ہے۔ اس کی بنا پر طرح طرح کے ابہام پیدا ہوتے ہیں۔ قدر بلگرامی نے غالب کو اپنی غزل اصلاح کے لیے بھیجی۔ مطلع تھا:

لا کے دنیا میں ہمیں زہر فنا دیتے ہو　　ہائے اس بھول بھلیاں میں دغا دیتے ہو

غالب نے ردیف ''ہو'' کو ''ہیں'' کر دیا اور لکھا ''صیغہ جمع رکھ دیا تا کہ خوباں اور بتاں کی طرف ضمیر راجع ہو یا شخص واحد کی طرف...... اب خطاب معشوقان مجازی اور قضا و قدر میں مشترک رہا۔'' یعنی بنیادی بات یہ ہے کہ کلام تہ دار ہو۔ اس سے

ایک سے زیادہ مقصود حاصل ہو سکیں۔ معنی آفرینی اسی طرز کلام کو کہتے ہیں۔

بہادر شاہ ظفر کے ایک شعر میں کچھ میر کا سا مضمون اس شوخی اور خوش طبعی لیکن اندر اندر سنجیدگی سے بندھا ہے کہ بے ساختہ داد نکلتی ہے۔ جو لوگ بعض مغربی شعرا کے بارے میں اس بات پر صفحے کے تحسینی صفحے سیاہ کر دیتے ہیں کہ ان کے یہاں یہ بات نہیں کھلتی کہ شاعر سنجیدہ ہے یا ہمارا اپنا/مخاطب کا مذاق اُڑا رہا ہے ان کو چاہیے کہ اُردو فارسی غزل کی تہ داریاں دیکھیں۔ بہ ہر حال ظفر کا شعر ہے:

مَیں نے پوچھا اس سے تیرا کیا ہوا حسن و شباب　　ہنس کے بولا وہ صنم شانِ خدا تھی مَیں نہ تھا

میر کے شعر میں "بدسلوکی" بھی دل چسپ لفظ ہے، کیوں کہ بہ ظاہر یہ لفظ معشوق کے ظلم و جور کے لیے، بہت ہلکا ہے۔ "بدسلوکی" تو اُس وقت بولتے ہیں جب (مثلاً) کوئی کسی کو بزم سے نکال دے۔ یا حقارت سے گفت گو کرے۔ یہاں میر نے اسے معشوق/خدا کے معاملات سے متعلق کر کے عشق کو روزمرہ زندگی سے قریب کر دیا ہے، اور خود معشوق حقیقی کو گویا زمین پر اُتار لیا ہے۔ یہیں سے میر کے شعر میں یہ نکتے بھی نکلتے ہیں کہ (۱) مَیں معشوق کی کیا شکایت کروں یہاں تو خدا بھی چھپ کر ہم سے سخت سلوک کرتا ہے۔ (۲) بت ہمارے سامنے ہیں، خدا پوشیدہ ہے، پوشیدہ رہ کر بھی اُس کا سلوک سخت ہے۔ یا للعجب۔

$\frac{۴۳۶}{۴}$ یہ شعر ایک طرح سے گذشتہ شعر کی شرح، یا اُس پر اظہار رائے ہے، لیکن اس میں دل چسپ ترین بات یہ ہے کہ پردے میں مطلب کو ادا کرنے کے باعث میر کو "آفت زمانہ" کہا گیا ہے۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ اس شخص کو آفت زمانہ کہتے جو اپنی بات کو کھول کھول کر ادا کرتا، اور اس طرح فتنے کا دروازہ کھولتا۔ لیکن کہا یہ جا رہا ہے کہ میر اپنے سارے مطلب پردے میں ادا کرتا ہے۔ لہٰذا اس کا مطلب یہ ہوا کہ جس جگہ اور جس زمانے کا ذکر ہے۔ وہاں کسی قسم کی پابندی ہے، یا آزادانہ گفت گو کو بُرا سمجھا جاتا ہے۔ یا پھر میر کے دل میں ایسے اسرار ہیں جن کو ظاہر کرنے میں فتنے یا غلط فہمی کا اندیشہ ہے۔ لیکن میر پھر بھی انھیں پردوں، استعاروں کی صورت میں ظاہر کر دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسا شخص آفت زمانہ تو ہوا ہی، کیوں کہ جو بھی اس کی بات سمجھ لے گا وہ ان اسرار سے واقف ہو جائے گا جن کے افشا میں فتنے اُٹھ کھڑے ہونے کا امکان ہے۔

اس سلسلے میں $\frac{۳۶}{۱}$ بھی ملاحظہ ہو جہاں میر نے ریختہ کو سخن کا پردہ قرار دیا ہے۔ لیکن یہی پردہ یا یہی سخن پھر اُن کا فن ٹھہرا۔ شعر زیر بحث میں لفظ "مطلب" بھی خوب ہے، کیوں کہ اس کے دو معنی ہیں۔ (۱) وہ باتیں جن کا کہنا مقصود ہے، یعنی اپنا ما فی الضمیر۔ (۲) اپنے مطلب کی باتیں، مثلاً "مجھے تم سے عشق ہے" وغیرہ۔ معنی نمبر ا سے "معشوق کی باتیں" بھی مراد ہو سکتی ہے، جیسا کہ مولانا روم کے مشہور شعر میں ہے:

خوشتر آں باشد کہ سرِ دلبراں　　گفتہ آید در حدیثِ دیگراں

(بہتر یہی ہوتا ہے کہ معشوقوں کے اسرار دوسروں کی باتوں (کے پردے) میں ادا ہوں۔)

"اک آفت زماں ہے" تحسینی بھی ہو سکتا ہے، جس طرح بعض حالات میں "ظالم" تحسینی لفظ ہو سکتا ہے۔ لہٰذا پردے پردے میں بات کرنے والا شخص گویا اس فن کا ماہر ہوا، کہ کچھ کہتا بھی نہیں۔ اور سب کچھ کہہ دیتا ہے۔

(۴۴۷)

(1052)

۱۲۰۰ کاہش اک روز مجھ کو شام سے ہے کار دل اس مہ تمام سے ہے کاہش=گھٹنا

شعر میرے ہیں سب خواص پسند پر مجھے گفت گو عوام سے ہے

سہل ہے میر کا سمجھنا کیا ہر سخن اس کا اک مقام سے ہے

۴۴۷/۱ مطلع یہاں بھی برائے بیت ہے۔ لیکن کئی دل چسپ رعایات کے باعث خالی از لطف بھی نہیں۔ ''مہ تمام'' کے اعتبار سے ''کاہش'' اور ''شام'' دل چسپ ہیں۔ ''کاہش'' اور ''مہ'' میں مناسبت ہے۔ ''تمام'' اور ''کاہش''، اور ''مہ'' اور ''شام'' میں رعایت ہے۔ ''روز'' سے مراد ''ہر روز'' ہے۔ لیکن پہلی نظر میں دھوکا ہوتا ہے کہ ''اک روز'' یعنی بس ایک ہی دن کی بات ہو رہی ہے۔ ایسا اُسلوب ہمیشہ خوش گوار تناؤ پیدا کرتا ہے۔ ''روز''، ''مہ تمام'' اور ''شام'' میں رعایت ظاہر ہے۔

۴۴۷/۲ یہ شعر سادگی میں کثیرالمعنویت اور ابہام کا عمدہ نمونہ ہے۔ سامنے کے معنی تو ہیں کہ اگر چہ میرے سب شعر خواص پسند ہیں، یعنی خواص کو پسند آنے کے لائق ہیں، لیکن مجھے بہ وجہ کم قدری، یا کسی اور مجبوری کے باعث، عوام سے بات کرنا پڑتی ہے۔ ذرا سا غور کریں تو کم سے کم چار معنی اور سمجھ میں آتے ہیں۔ (۱) میرے شعر خواص کو پسند آتے ہیں، لیکن مَیں اُن کی پروا نہیں کرتا، مَیں تو عوام سے بات کرتا ہوں۔ (۲) میرے شعر خواص پسند ہیں، لیکن اُن کو شعر سنانا بے کار ہے۔ یا وہ لوگ میرے شعروں کے اہل نہیں، یا اُنھیں ان شعروں سے کوئی فائدہ نہ ہوگا۔ لہٰذا مَیں عوام کو اپنا مخاطب بناتا ہوں۔ (۳) میرے شعر تو اس قابل ہیں کہ خواص اُنھیں پسند کریں، لیکن میرا اصل پیغام تو عوام کے لیے ہے، کیوں کہ مجھے ان کی اصلاح منظور ہے، یا اُن کی روحانی ترقی منظور ہے۔ (۴) میرے شعر تو خواص کے لیے ہیں، لیکن میری گفت گو عوام کے لیے ہے۔ یعنی عوام میرے اشعار نہ سمجھیں گے، مَیں ان سے عام فہم زبان میں بات چیت کرتا ہوں۔ میری شاعری کے مفروضی سامعین (target audience) خواص ہیں، اور میری گفت گو کے مفروضی سامعین (target audience) عوام ہیں۔

ظاہر ہے کہ ان میں سے بعض معنی کو سیاسی رنگ دے کر میر کو ''عوامی'' شاعر ثابت کیا جا سکتا ہے، اور اس تعبیر کے لیے کلام میر سے سند بھی لائی جا سکتی ہے۔ مثلاً:

جیسی عزت مری دیواں میں امیروں کے ہوئی ویسی ہی ان کی بھی ہوگی مرے دیوان کے بیچ (دیوانِ دوم)

لیکن کسی متن کی ایسی تعبیر کرنا جس کا وجود صاحب متن کے زمانے میں ممکن نہ رہا ہو، غلط تو نہیں، لیکن ذرا مخدوش ضرور ہے، لیکن یہاں تک تو بہ ہر حال کوئی ہرج نہیں کہ ''عوامی/سیاسی'' معنی بھی اس شعر کے ایک معنی قرار دے لیے جائیں۔ اسی طرح، ایک فلسفیانہ معنی بھی ممکن ہیں، جیسا کہ آگے بیان ہوگا۔ ان معنی کا حوالہ ابن رشد کے تصورات پر قائم ہوتا ہے۔

مسلمان مفکروں کے یہاں بہت شروع ہی میں اس مسئلے پر غور و فکر اور بحث و تمحیص کا دروازہ کھل گیا تھا کہ بہت سے ''فلسفیانہ'' مسائل ایسے ہیں جو عقل کی رو سے ثابت ہیں، لیکن جو مذہب یا عقیدے کی رو سے غلط یا ناممکن ہیں۔ علی

ہذا القیاس، بہت سے مذہبی، اور عقیدے پر مبنی، معاملات ہیں جو عقل کی رو سے ثابت نہیں ہو سکتے۔ پھر ایسی صورت میں "فلسفی" کو کیا راہ اختیار کرنی چاہیے؟ ظاہر ہے کہ عقل اور کشف، اور استدلال اور عقیدے میں اکثر تباین ہو جاتا ہے۔ اور "فلسفی" (یعنی وہ شخص جو کائنات کو عقل و استدلال کی روشنی میں سمجھنا چاہتا ہے) کے لیے نہ یہ ممکن ہے کہ وہ عقل سے دست بردار ہو، اور نہ یہ ممکن ہے کہ وہ عقیدے سے دست بردار ہو۔ ابن رشد نے اس مسئلے کا حل یہ پیش کیا کہ "فلسفہ" اور مذہب میں کوئی تضاد نہیں۔ دونوں کی سچائیاں الگ الگ عالم سے ہیں۔ اور یہ لازم نہیں کہ جو چیز فلسفے کے عالم میں سچ ہو، وہ عقیدے کے عالم میں بھی سچ ہو۔ ابن رشد کے اس حال کو عام مسلمان معاشرے نے قبول نہیں کیا، لیکن مغرب میں اسپنوزا (Spinoza) اور پھر کانٹ (Kant) نے بہ ظاہر از خود ایسے نتائج نکالے جو ابن رشد کے نتائج سے مشابہ ہیں۔ اسپنوزا نے دو طرح کی سچائیوں میں فرق کیا۔ ایک کو اس نے "عام لوگوں کے لیے قابلِ قبول سچائی" (vulgar acceptable truth) کہا۔ (vulgar بہ معنی "سفیہانہ" نہیں، بل کہ بہ معنی "عام"۔) اور دوسری کو اس نے "فلسفیوں کے لیے قابلِ قبول سچائی" (Philosopher's acceptable truth) کہا اور قرار دیا کہ دونوں میں تطابق نہ ضروری ہے اور نہ ممکن۔ کانٹ نے اپنے طور پر اس مسئلے کا حل یہ پیش کیا کہ بعض کے معاملات خالص عقل کے دائرے سے باہر ہیں۔ اور وہ بس اس لیے صحیح ہیں کہ سب لوگ انھیں صحیح مانتے ہیں۔ کانٹ کا کہنا تھا کہ انسانی عقل میں یہ قوت ہی نہیں کہ وہ خدا، انسانی آزادی، لافانیت، وغیرہ تصورات کا ادراک کر سکے۔

یہ بات ظاہر ہے کہ میر کے زیرِ بحث شعر کی ایک تعبیر یہ بھی ہو سکتی ہے کہ میری باتیں تو دراصل حقیقی سچائیوں کی حامل ہیں، یعنی ایسی سچائیوں کی جو فلسفی کو قابلِ قبول ہوں، یا پھر وہ کانٹ کی طرح کی سچائیاں ہوں جو انسانی دماغ سے ماورا ہیں۔ لیکن مجھے عوام سے گفت گو کرنی ہے، لہٰذا میں اپنی بات کو ان کی سطح تک محدود رکھتا ہوں۔ یہ بات بھی ظاہر ہے کہ ہم اس شعر کی جو بھی تعبیر کریں۔ لیکن اس کا مضمون یہی رہتا ہے کہ ہمیں جو کہنا چاہیے، یا ہم جو کہنا چاہتے ہیں، وہ اُس بات سے بہت مختلف ہے جو ہم کہتے ہیں۔ بہ قول الیٹ (T.S.Eliat) "ہر نظم ایک کتبہ مزار ہے۔"

ممکن ہے میر نے شاکر ناجی سے کچھ استفادہ کیا ہو:

کیوں پسند اس شاہ خوباں کو نہیں ‏ ‏ شعر میرا درد خاص و عام ہے

ناجی کے شعر میں پُر لطف تاویہ ہے کہ شاہ خوباں کو متکلم کا شعر شاید اسی لیے پسند نہیں کہ اس کا شعر دردِ خاص و عام ہے۔ خود میر نے ایک شعر میں عجب طنطنہ اور رنج بھری بات کہی ہے:

گفت گو ناقصوں سے ہے ورنہ ‏ ‏ میر جی بھی کمال رکھتے ہیں ‏ ‏ (دیوانِ اوّل)

گویا ایک سطح پر متکلم / میر کو اعتراف ہے کہ میں مکمل کمالِ سخن کا اظہار نہیں کرتا، کیوں کہ میرے سننے والے ناقص ہیں، ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ میں خود تو صاحبِ کمال ہوں، لیکن میرے سننے والے ناقص ہیں اور میرے کمال تک نہیں پہنچ سکتے۔ عرفی نے غالباً اسی جذبے کے تحت کہا تھا:

حدیث مطلب ما مدعاے زیر لبی ست ‏ ‏ کہ اہل بزم عوام اند و گفتگو عربیست

(ہمارے مقصد کی بات وہ مدعا ہے جو زیر لب بیان ہو، کیوں کہ اہل بزم تو عامی ہیں اور میری بات عربی (خواص کے لیے) ہے۔)

ولی نے بھی کہا ہے:

اے ولی قدر ترے شعر کی کیا بوجھے عوام اپنے اشعار کو ہرگز تو نہ دے جز بخواص

۴۴۷/۳ یہ شعر گویا گذشتہ شعر پر شرح (commentary) یعنی اظہار خیال ہے۔ اگر دیوانِ دوم ہی کا یہ شعر سامنے ہو تو بات اور واضح ہو سکتی ہے:

دل اور عرش دونوں پہ گویا ہے ان کی سیر کرتے ہیں باتیں میر جی کس کس مقام سے

یعنی متکلم/میر پر کوئی مضمون بند نہیں۔ وہ زمین، آسمان، جسم، روح، بھوک، سیرابی، نفرت، محبت، ہر مقام سے (یا ہر مقام کے بارے میں) گفت گو کر سکتا ہے۔ لہٰذا اس کو سمجھنے والا بھی ایسا ہونا چاہیے جس کی نظر اُتنی ہی گہری اور جس کا روحانی رباطنی سفر اتنی وسعتوں کو محیط ہو۔ محمد حسن عسکری نے ''مقام'' سے مقام صوفیا مراد لی ہے اور کہا ہے کہ یہاں اشارہ یہ ہے کہ ہم مختلف مقامات عرفان سے گذرتے رہتے ہیں اور وہاں کی بات کرتے ہیں۔ لہٰذا ہمیں وہی سمجھ سکتا ہے جو ان مقامات سے آگاہ ہو۔ اس مفہوم میں کوئی قباحت نہیں۔ لیکن شعر کو اسی تک محدود کر دینا ٹھیک نہ ہوگا۔ دیوانِ دوم کا جو شعر میں نے نقل کیا اس سے تو یہ صاف ظاہر ہی ہے کہ ''مقام'' سے مراد کیفیت کے علاوہ جغرافیائی مقام، تجربے کے مختلف منازل، وغیرہ بھی ہو سکتا ہے۔ اسی طرح، ''مقام'' سے ''مقام موسیقی'' مراد لینے میں بھی کوئی ہرج نہیں۔ خاص کر جب میر کو اپنے شعر کے آہنگ اور اس کے تنوع کا خاصا احساس بھی تھا۔ اگلا نکتہ یہ ہے کہ فارسی میں بات کو سمجھنے یا سمجھ جانے کے لیے ''بہ سخن رسیدن'' اور اردو میں ''بات تک پہنچنا'' مستعمل ہے، اس اعتبار سے ''سخن'' اور ''مقام'' میں ضلعے کا ربط ہے۔

مصرع اولیٰ کے انشائیہ/استفہامیہ کو اگر فجائیہ فرض کریں تو ایک دل چسپ معنی یہ نکلتے ہیں کہ میر کو سمجھنا کس قدر سہل ہے! وہ ہر بات ایک مقام (درجے، صوفیانہ مقام، مقام موسیقی وغیرہ) کے حوالے سے کہتا ہے۔ اگر وہ مقام معلوم ہو جائے، یا یہی بات معلوم ہو جائے کہ میر کے سخن میں مقامات کو مرکزی مقام حاصل ہے، تو اُس کو سمجھنا بہت سہل ہو جائے۔ دل چسپ شعر ہے۔

(۴۴۸) (۱۰۵۴)

برسوں لگی رہی ہیں جب مہر و مہ کی آنکھیں تب کوئی ہم سا صاحب صاحب نظر بنے ہے

۴۴۸/۱ اس مضمون کا ایک شعر ہم ۲۵۵/۳ پر دیکھ چکے ہیں:

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں (دیوانِ اول)

اس شعر کی بعض خوبیوں کا مطالعہ ہم نے ۲۵۵/۳ کے تحت کیا ہے۔ اسے خان آرزو کا تقریباً ترجمہ بھی کہا جا سکتا ہے:

بود مشکل گر آساں نسخہ جامع بدست افتد کند تا آدمی پیدا فلک بسیار می گردد

(یہ بڑی مشکل بات ہے کہ کوئی جامع نسخہ آسانی سے ہاتھ آ جائے۔ جب تک کہ وہ آدمی پیدا کرے فلک کو بہت

چکر کاٹنے پڑتے ہیں۔)

خانِ آرزو کے شعر میں ربط کی ذرا کمی ہے۔ میر نے زیرِ بحث شعر میں مہرومہ کی آنکھیں لگی رہنے اور دوسرے مصرعے میں صاحب نظر بننے کا مضمون رکھ کر بات مکمل کر دی ہے۔ مہرومہ کی آنکھیں لگی رہی ہیں کے متعدد مطلب ہو سکتے ہیں۔ (۱) مہرومہ نے برسوں انتظار کیا ہے۔ (آنکھیں لگی رہنا = انتظار کرنا) (۲) مہرومہ نے ٹکٹکی لگا کر دیکھا ہے، یعنی مہرومہ نے بہت غور و فکر (concentrate) کیا ہے۔ ایک لمحے کے لیے بھی غافل نہیں ہوے ہیں۔ (۳) مہرومہ نے ہم کو برسوں تک اپنی نگاہوں میں رکھا ہے، یعنی وہ ہمیں دیکھا کیے ہیں۔ اس مضمون کی رو سے متکلم خود کو مہرومہ کا ''نظر کردہ'' بتا رہا ہے۔ جس طرح صوفیا اپنے خاص لوگوں پر روحانی نظر ڈال کر انھیں نظر کردہ کرتے تھے اور روحانی قوت سے مالا مال کرتے تھے۔

آنکھیں لگی رہنے کے اعتبار سے صاحب نظر بننا خوب ہے۔ یا یوں کہیں کہ مصرع اولیٰ میں آنکھیں لگی رہنے کا ذکر نہ ہوتا تو ''صاحب نظر'' میں وہ لطف نہ ہوتا۔ ''صاحب'' کی تکرار بھی خوب ہے، کہ پہلا تو خطابیہ ہے (اے صاحب!) اور دوسرا مرکب کا مضاف ہے۔ ممکن ہے ''صاحب'' بہ معنی ''ساتھی'' ہو، اور شعر کا مخاطب کوئی دوست یا معشوق ہو، کہ تمھارے ساتھیوں میں سے ہم جیسا صاحب نظر تب بن سکتا ہے جب مہرومہ کی آنکھیں برسوں لگی رہی ہوں۔ ہم جیسا شخص آسانی سے نہیں پیدا ہوتا۔ ایک امکان یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ''صاحب'' سے اللہ تعالیٰ مراد ہو۔ شاہ عبدالقادر صاحب دہلوی کے ترجمہ قرآن میں جگہ جگہ ''اللہ تعالیٰ'' کی جگہ ''اللہ صاحب'' ملتا ہے۔ اور ''قطب مشتری'' (مصنف وجہی روجہی) میں ہے:

جو صاحب سوں راضی ہوں یک دل اچھے   اس آسان ہووے جو مشکل اچھے

اچھے ہو اس اعتبار سے، اقبال کی طرح میر بھی اللہ تعالیٰ کے سامنے اپنی قدر و قیمت بیان کر رہے ہیں، کہ اے اللہ، ہم جیسا صاحب نظر آسانی سے نہیں بنتا (یہ تیرا ہی قانون ہے۔) خالق کے سامنے مخلوق اپنی قدر و قیمت کا اظہار کرے اور اُس کو جتائے کہ ہم اپنا مثل نہیں رکھتے، یہ مضمون پرانی شاعری میں عام ہے۔ اسی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ معشوق کے سامنے عاشق اپنی خوش قسمتی اور رفیع الوقعتی کا اظہار کرے۔ چناں چہ حافظ کا مشہور شعر ہے:

شبے مجنوں بہ لیلیٰ گفت کاے معشوق بے ہمتا   ترا عاشق شود پیدا ولے مجنوں نہ خواہد شد

(ایک رات مجنوں نے لیلیٰ سے کہا کہ اے بے نظیر معشوق تجھے عاشق تو بہم پہنچ جائیں گے لیکن مجنوں نہ ہوگا۔)

دیوانِ سوم

ردیف ی

(۴۴۹) (۱۳۵۲)

گھر دل کا بہت چھوٹا پر جائے تعجب ہے — عالم کو تمام اس میں کس طرح ہے گنجائی

۴۴۹/۱ یہ مضمون صوفیوں میں بہت مقبول ہے کہ دل اگرچہ بہ ظاہر محدود ہے، لیکن اگر توجہ الہیہ ہو تو ساری کائنات، حتا کہ خالق کائنات بھی اس میں گھر کر سکتا ہے۔ اس موضوع پر تھوڑی سی بحث ۳۵۲/۱ پر ملاحظہ ہو۔ میر نے دل کی وسعت کا مضمون کئی بار باندھا ہے۔ پھر شاہ نیاز بریلوی صاحب کا شعر ہے:

سینے میں قلزم کو لے قطرے کا قطرہ رہا — اف رے سمائی تری او رے سمندر کے چور

اس پر مولانا روم کا تھوڑا سا اثر معلوم ہوتا ہے (دفتر اول):

قطرۂ کز بحر وحدت شد سفیر — ہفت بحر آں قطرہ را باشد اسیر

(وہ قطرہ جو بحر وحدت کا سفیر بن جائے تو وہ ساتوں بحر اعظم کو اپنا اسیر کر لیتا ہے۔)

شاہ نیاز صاحب کے یہاں مصرع ثانی کے انشائیہ اور "سمندر کے چور" جیسے زبردست پیکر کا جواب رومی کے پاس نہیں۔ لیکن مولانا نے دفتر ششم میں اس مضمون کو پھیلا کر عجب وجد و حال اور رمز و اسرار بخش دیا ہے، وہاں تک (کم سے کم شعر کی حد تک) شاہ نیاز یا میر کی رسائی نہیں:

کہ نگنجیدم در افلاک و خلا — در عقول و در نفوس با علا

در دل مومن بگنجیدم چوں ضیف — بے زچون و بے چگونہ بے ز کیف

تا بہ دلالی آں دل فوق و تحت — یا بداز من پادشاہی ہائے بخت

([اللہ تعالی فرماتا ہے کہ] میں نہ آسمانوں میں سمایا، نہ خلاؤں میں، نہ عقلوں میں اور بلندی رکھنے والی روحوں میں۔ میں مومن کے دل میں سما گیا، مہمان کی طرح، میں بے چوں، بے چگونہ، بے کیف سما گیا تا کہ جس دل میں سمایا ہوں اُس کے توسط سے بلند و پست سب کو تقدیر کی بادشاہیاں ملیں۔)

میر کے یہاں عام طور پر صوفیانہ مضامین کی وہ آفاقی گیرائی نہیں ہے جو رومی کے یہاں ہے۔ لیکن پیکر سازی اور فوری طور پر شور انگیزی میں میر کا پلہ اکثر رومی سے بھاری رہتا ہے۔ چناں چہ شعر زیر بحث میں دل کا گھر بہت چھوٹا ہونا اور پھر اس بات پر تعجب ہونا کہ تمام عالم (= کائنات) کی سمائی اس میں کس طرح ہو گئی۔ نہایت فوری اثر کرنے والا اُسلوب ہے۔ پھر "گھر" کے لحاظ سے "جائے" (بہ معنی "جگہ") کا ضلع بہت پُر لطف ہے۔ ۱۸۶/۲ پر یہ مضمون میر نے

مکاں اور لامکاں پر مبنی کیا ہے، جس کی بنا پر شعر میں مابعد الطبیعیاتی رنگ آ گیا ہے۔ ۴۱۵/۳ میں گریباں میں منھ ڈال کر دیکھنے اور "لق و دق جنگل" کا پیکر استعمال کرنے کے باعث شعر میں داستانی اور طلسمی رنگ ہے۔ میر کے مندرجہ ذیل اشعار ان اوصاف سے خالی ہیں:

ہے فرش عرش تک بھی قلب حزیں کا اپنے — اس تنگ گھر میں ہم نے دیکھی ہیں کیا فضائیں (دیوانِ اول)

یہ تصرف عشق کا ہے سب وگرنہ ظرف کیا — ایک عالم غم سمایا خاطر ناشاد میں (دیوانِ سوم)

(۴۵۰) (۱۲۵۴)

۱۲۰۵ تم کہتے ہو بوسہ طلب تھے شاید شوخی کرتے ہوں — میر تو چپ تصویر سے تھے یہ بات انھوں سے عجب سی ہے

۴۵۰/۱ اس شعر پر گفت گو کے پہلے قائم اور مصحفی کو سنیے:

قائم اور تجھ سے طلب بوسے کی کیوں کر مانوں — ہے تو ناداں مگر اتنا بھی بد آموز نہیں (قائم)

نہ بوسہ لینے کی کر تجھ پہ او میاں تہمت — وہ ہوگا اور کوئی شخص میری صورت کا (مصحفی)

قائم کا شعر غالب کو پسند تھا۔ اس میں "نادان" اور "بدآموز" کا امتیاز بہت عمدہ قائم کیا گیا ہے۔ پھر اس میں معشوق کو صاف صاف جھوٹا بنایا گیا ہے۔ یا کم سے کم اتنا ہے کہ معشوق کی بات پر کھل کر شک کیا گیا ہے۔ مصحفی کے شعر میں ظرافت اور ڈھٹائی ہے۔ ظاہر ہے کہ متکلم کی شکل کا تو کوئی بوسہ طلب تھا نہیں۔ وہ متکلم ہی تھا، لیکن جب معشوق نے سرزنش کی تو صاف مکر گئے۔ دونوں شعر مضمون کے دو پہلوؤں کو بڑی خوبی سے پیش کرتے ہیں۔ لیکن میر کے شعر میں پھر بھی بعض باتیں غیر معمولی ہیں۔ پہلی بات تو متکلم اور مخاطب کا ابہام ہے۔ ممکن ہے یہ دو غیر متعلق شخص ہوں، یعنی ایک شخص معشوق کی بزم سے واپس آ کر کسی اور شخص کو بزم کا حال سنانے کے دوران بتاتا ہے کہ آج میر نے معشوق سے بوسہ طلب کیا۔ اس کے جواب میں دوسرا شخص جو کچھ کہتا ہے وہ شکایت کا خلاصہ ہے، اور پھر اُس کی اپنی رائے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ مخاطب نے بھی میر کو معشوق کی بزم میں جاتے یا وہاں سے آتے دیکھا ہوگا، ورنہ وہ کیسے کہتا کہ میر تو چپ تصویر سے تھے؟ دوسری صورت یہ ہے کہ معشوق خود کسی شخص سے میر کی شکایت کرتا ہے کہ وہ اتنا "بدآموز" ہے کہ بوسہ مانگتا ہے۔ جس شخص سے معشوق نے شکایت کی ہے وہ بھی میر سے واقف ہے، اور اس بات پر یقین نہیں کرتا۔ لہٰذا وہ جواب میں کہتا ہے "تم کہتے ہو......" تیسری صورت یہ ہے کہ معشوق نے اپنے کسی ہم راز سے شکایت کی ہو، اور ہم راز نے جواب میں کہا ہو۔ یہ صورت اس لیے ممکن ہے کہ شعر میں ایک آہنگ آہستہ آہستہ لہجے میں اختلاطی (intimate) گفت گو کا بھی ہے، گویا معشوق اور اس کی ہم جولی آپس میں بات کر رہے ہیں اور وہاں کوئی دوسرا موجود نہیں ہے، چوتھی صورت یہ ہے کہ کہیں خبر اُڑی ہے کہ میر کو معشوق کی محفل سے نکالا گیا۔ اب اس پر دو شخص بازار میں یا کسی محفل میں رائے زنی کر رہے ہیں۔ ایک شخص کہتا ہے کہ میر کو وہاں سے اس لیے نکالا گیا کہ وہ بوسہ مانگ بیٹھے تھے۔ دوسرا جواب میں کہتا ہے "تم کہتے ہو"۔

اب دیکھیے کہ میر (یعنی وہ شخص جس کے بارے میں یہ شعر ہے) کے کردار کے کئی پہلو کس خوبی سے اس شعر

میں بیان ہو گئے ہیں۔(۱) وہ کبھی کبھی شوخی بھی کر بیٹھتا ہے۔(۲) عام طور پر وہ تصویر سا چپ رہتا ہے، بولتا نہیں، بوسہ مانگنا کجا۔(۳) شوخی کرنا، یا بوسہ مانگنا، دونوں ہی باتیں میر سے ذرا تعجب انگیز سی ہیں۔ وہ ایسی باتیں نہیں کرتا۔(۴) یہ سب باتیں درست، لیکن ایک شک تو بہر حال رہتا ہی ہے، کہ کیا پتہ اُس نے بوسہ طلب ہی کر لیا ہو۔

ایک آخری بات یہ کہ ''میر تو چپ تصویر سے تھے'' کہ دو معنی ہیں۔(۱) میر یوں چپ تھے، جیسے تصویر ہوتی ہے۔(۲) میر تصویر کی طرح چپ تھے۔ شعر میں تھوڑی سی حسرت، بہت ساری چالاکی، ایک پورا افسانہ اور ایک نہایت دل چسپ معاملہ ہے۔ قائم اور مصحفی کے اشعار ان اوصاف سے خالی ہیں۔ بوسہ طلبی کے مضمون پر اور شعروں کے لیے ملاحظہ ہو $\frac{۴۳۹}{۲}$ اور $\frac{۴۳۹}{۳}$۔

(۴۵۱) (۱۲۵۶)

کیسے ناز و تبختر سے ہم اپنے یار کو دیکھا ہے
تو گل جیسے جلوہ کرے اس رشک بہار کو دیکھا ہے

قلب و دماغ و جگر کے گئے پر ضعف ہے جی کی غارت میں
کیا جانے یہ قلقچی ان نے کس سردار کو دیکھا ہے

قلقچی = جو نوکر ہو لیکن بادشاہ کا نوکر نہ ہو

باؤ سے بھی گر پا کھڑکے چوٹ چلے ہے ظالم کی
ہم نے دام گہوں میں اس کے ذوق شکار کو دیکھا ہے

دام = گھاس کھانے والا جانور

$\frac{۴۵۱}{۱}$ مطلع برائے بیت ہے۔

$\frac{۴۵۱}{۲}$ اس شعر پر تھوڑا سا اظہار خیال میں نے شعر شور انگیز جلد اول (کلاسیکی اُردو غزل کی شعریات اور میر تقی میر) صفحہ نمبر ۲۵۵ میں کیا ہے۔ جو باتیں وہاں مذکور نہیں ان میں پہلی بات تو مضمون کی ندرت ہے۔ قلب اور دماغ اور جگر کو جی (= جان) کا ملازم یا ''جی کی غارت'' کا رکن فرض کیا ہے، یعنی یہ ملازم تو ہیں، لیکن کسی رئیس یا امیر کے ملازم ہیں، گویا ان کی حیثیت دوم درجے کے ملازموں کی ہے۔ پھر اُن کا سامنا کسی سردار (بادشاہ، رئیس الرؤسا = معشوق) سے ہوتا ہے۔ چوں کہ قلب و دماغ و جگر اس زمانے کے زیادہ تر سپاہیوں کی طرح (soldiers of fortune) یا (mercenary) یعنی کرائے کے ٹٹو تھے، یعنی ایسے سپاہی تھے جو بہتر آقا کے لیے گذشتہ آقا کو چھوڑ سکتے تھے، اس لیے اُنھوں نے معشوق کو دیکھتے ہی متکلم کو چھوڑ کر معشوق (= بادشاہ) کی ملازمت اختیار کر لی۔ یا راہ فرار اختیار کر لی ایسی صورت میں جی (= جان) میں ضعف آجانا لازمی ہے۔

''قلقچی'' نہایت تازہ لفظ ہے۔ ''آنند راج'' اور ''غیاث اللغات'' کے سوا کسی لغت میں نہیں۔ وہاں اس کے ایک معنی مطلق ''ملازم'' بھی درج ہیں۔ یہی معنی برکاتی نے بھی لکھے ہیں، لیکن میرے بھائی نعیم الرحمٰن فاروقی نے، جو مغل عثمانی تاریخ کے ماہر ہیں مجھے بتایا کہ کامور خاں کی کتاب ''تاریخ سلاطین چغتا'' میں لفظ ''قلقچی'' اسی معنی میں آیا ہے۔ جو ''غیاث اللغات'' میں درج پہلے معنی ہیں۔ یعنی ایسا شخص جو ملازم تو ہو، لیکن بادشاہ کا براہ راست ملازم نہ ہو، کسی رئیس کا ملازم ہو۔ اس لفظ نے شعر کا مضمون نہ صرف بہت نادر کر دیا ہے، بل کہ اس میں ڈرامائیت بھی پیدا کر دی ہے اور ہلکا سا تاریخی رنگ بھی ڈال دیا ہے۔

لفظ ''غارت'' بھی بہت دل چسپ ہے، کیوں کہ اس کے معروف معنی تو ''تباہی، بربادی'' کے ہیں۔ پھر جی کی

تباہی وتاراجی میں ضعف کے کیا معنی؟ ممکن ہے۔ یہ ''جی کی عمارت'' ہو۔ اب معنی تو درست ہو جاتے ہیں، لیکن تمام نسخوں میں ''جی کی غارت'' ملتا ہے، لہٰذا اس سے صرف نظر کرنا مشکل ہے۔ ''برہان'' میں ہے کہ ''غارت'' گھوڑے کے اُس دستے کو بھی کہتے ہیں جس سے تاخت وتاراج کا کام لیتے ہیں۔ یعنی فعل (غارت) کہہ کر فاعل (غارت کرنے والا) مراد لیتے ہیں۔ اسٹائنگاس میں بھی یہ معنی ہیں۔ اگر ''برہان'' اور اسٹائنگاس کو صحیح مانا جائے تو شعر اور بھی دل چسپ ہو جاتا ہے۔ قلب، دماغ، جگر اب ایک تاراجی دستے کے رکن ہیں اور غالباً ملک حسن کو تاراج کرنے نکلے ہیں۔ لیکن جب حسن سے ان کا سامنا ہوا تو یہ سب دم دبا کر بھاگ گئے، یا پھر شاہ حسن کے غلام بن گئے۔ ایسی صورت میں غارت (= تاراجی دستہ) میں ضعف آ ہی جائے گا، کیوں کہ اس کے خاص شہ سوار تو میدان چھوڑ کر بھاگ کھڑے ہوئے ہیں۔ تخیل کی بے لگام جولانی بھی زبردست ہے، اور انشائیہ انداز نے مصرع ثانی کی ڈرامائیت میں اور اضافہ بھی کر دیا ہے۔

بہادر شاہ ظفر نے اس مضمون کو غیر معمولی حسن، برجستگی، تھوڑے حزنیہ اور غم آلود لہجے، لیکن عجب درویشانہ الم ناکی کے ساتھ بیان کیا ہے:

اعتبار صبر و طاقت خاک میں رکھوں ظفر فوج ہندوستان نے کب ساتھ ٹیپو کا دیا

یہاں مقطع بھی ایک خاص اہمیت کا حامل ہو گیا ہے، کہ اس کا شاعر بادشاہ ہے اور اپنے معاصر سب سے بڑے سورما، سب سے زیادہ جاں باز، سب سے بلند حریت پرست فرماں روا کی شکست کا ماتم کر رہا ہے۔ اُسے احساس ہے کہ ٹیپو کی شکست اس بنا پر نہیں ہوئی کہ اُس کی تدبیر یا فوجی حکمت عملی کم زور تھی۔ ٹیپو اس لیے ہارا کہ ہندستانی فوج نے اُس کا ساتھ چھوڑ دیا تھا۔ تعجب ہے کہ ایسے شعر اور ایسے شاعر کی موجودگی میں خواجہ منظور حسین صاحب مرحوم کو ہماری غزل کے معمولی عشقیہ اشعار کی دُور از کار سیاسی تعبیر کرنی پڑی، اس موضوع پر مزید ملاحظہ ہو $\frac{356}{2}$۔

میر کے مصرع ثانی کی تقطیع کی جائے تو اُس کا دوسرا رکن فعلن بہ تحریک عین بنتا ہے۔ اگر اس غزل کی بحر کو (جسے مَیں ''بحرِ میر'' کہتا ہوں) متقارب کی ایک شکل مانا جائے، (جیسا کہ اکثر لوگ مانتے ہیں۔) تو اس میں فعلن بہ تحریک عین کا استعمال غلط ہے۔ (ظاہر ہے کہ مَیں اسے غلط نہیں قرار دیتا۔) اس سلسلے میں تفصیلی بحث کے لیے ملاحظہ ہو شعر شور انگیز (جلد اوّل) کلاسیکی اُردو غزل کی شعریات اور میر تقی میر صفحہ نمبر ۲۸۱۔۲۸۶ جب کہ موجودہ جلد کی غزل نمبر ۲۰۵۔

$\frac{351}{2}$ اس شعر پر بھی تھوڑی سی بحث شعر شور انگیز (جلد اوّل) کلاسیکی اُردو غزل کی شعریات اور میر تقی میر صفحہ نمبر ۲۵۵ پر دیکھیں۔ شعر کا ڈرامائی انداز اور معشوق کی قادر اندازی، اس کے چوکنے پن، اور تیزی طبع کا بیان خوب ہیں۔ ''دام گاہ'' سے خیال ہوتا ہے کہ جب شکار کو پکڑنے کے لیے پھندے اور جال لگا رکھے ہیں تو چوٹ چلنے (= وار کرنے بندوق یا تیر چلانے) کا کیا محل ہے؟ اور حقیقت یہاں ''دام'' بہ معنی ''گھاس کھانے والا جانور'' (مثلاً ہرن، سانبھر وغیرہ، ہے۔) ہمارے لغات کے حال کا اندازہ اس بات سے لگائیے کہ ''دام گاہ رگہ'' بہ معنی ''صید گاہ، وہ جگہ جہاں شکار کے جانور پائے جائیں یا جہاں شکار کھیلا جائے۔'' کسی بھی لغت میں نہیں، اور ''آصفیہ'' اور ''نور'' میں ''دام گاہ رگہ'' بہ معنی ''وہ جگہ جہاں جال لگے ہوں'' بھی نہیں۔ برکاتی نے موخر الذکر معنی دیے ہیں، لیکن زیرِ بحث شعر نہیں دیا، اور نہ وہ معنی لکھے ہیں جو

میں نے اس شعر کے حوالے سے بیان کیے۔

غالب نے معشوق کے شوق شکار کو کائناتی رنگ دے کر اپنے خاص رنگ کا تجریدی شعر کہا ہے :

کماں ز چرخ و خدنگ از بلا و پر ز قضا　　　　خدنگ خوردۂ ایں صید گہ نشانۂ تست

(آسمان کی کمان، بلا کا خدنگ، اور قضا سے وضع کیا ہوا تیر کا پر، جو ایسی صید گاہ میں تیر کھائے وہ تیرا نشانہ ہے۔)

(۱۲۶۲)　　**(۴۵۲)**

جب سے ملا اس آئینہ رو سے خوش کی ان نے نمد پوشی　　پانی بھی دے ہے پھینک شبوں کو میر فقیر قلندر ہے

۴۵۲/۱ عسکری صاحب نے مصرع ثانی کا پہلا ٹکڑا ''پانی بھی دے ہے پھونک سبھوں کو'' پڑھا ہے، جو بہ ظاہر میر کی فقیری کے ساتھ مناسبت رکھتا ہے، لیکن اس قرأت میں ''بھی'' زیادہ ہے، کیوں کہ پانی پھونک کر دینا تو بزرگوں کا عام معمول تھا، بل کہ عام نمازی اور مذہبی لوگوں سے بھی پانی پھنکوانے کے لیے ہندو مسلمان عورتوں اور بچوں کو مسجدوں کے سامنے کھڑے میں نے بھی دیکھا ہے۔ لہٰذا ''بھی'' کی کوئی ضرورت نہیں۔

دراصل مصرع ویسے ہی درست ہے جیسا کہ اکثر نسخوں میں ملتا ہے اور جیسا میں نے درج کیا ہے۔ مسلمان صوفیہ، خاص کر چشتیوں میں طریقہ تھا کہ رات کو گھر میں کچھ نہ رکھتے تھے۔ بابا نظام الدین سلطان الاولیاء کا معمول تھا کہ رات کو استراحت فرمانے سے پہلے گھر میں جو نقد و جنس ہوتا تھا اُسے خیرات کر دیتے تھے۔ بعض بزرگوں کو تو فقر کے اہتمام کا اتنا خیال تھا کہ وہ رات کو گھر میں پانی بھی نہ رہنے دیتے تھے۔ چناں چہ شیخ عبدالحق محدث دہلوی نے ''اخبار الاخیار'' میں شیخ عزیز اللہ متوکل کا حال لکھا ہے کہ وہ رات کو ضرورت سے زیادہ ہر چیز، حتا کہ وضو کے لیے پانی رکھ کر باقی سب پانی تقسیم کر دیتے تھے۔ لہٰذا یہاں دل چسپ تلمیح اور تہذیبی نکتہ ہے۔

قلندروں میں چار ابرو (داڑھی، مونچھیں اور دونوں بھنوئیں) منڈوانے کا رواج بھی اسی وجہ سے تھا کہ بال بھی علائق دنیا میں شامل تھے، اور اُن کو کاٹنے سنوارنے کا اہتمام کرنا پڑتا تھا۔ قلندروں کی پرانی تصویریں دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے پاس اوڑھنے کے لیے ایک کھال، ایک عصا، اور ایک کشکول کے سوا کچھ نہ ہوتا تھا۔ اس باعث کہاوت یا محاورہ ہے: امیر اپنے مال میں مست فقیر اپنی کھال میں مست۔ بعد کے قلندروں نے کھال کی جگہ نمدہ اوڑھنا شروع کر دیا تھا، جیسا کہ میر کے زیر بحث شعر سے معلوم ہوتا ہے۔ اس طرح یہ شعر بعض تہذیبی مظاہر کے بیان کی حیثیت سے بھی اہمیت رکھتا ہے، معنی کے اعتبار سے اس میں خوبی یہ ہے کہ آئینہ رو سے ملنے کے بعد نمد پوشی شروع کی۔ آئینے کو ڈھانکنے کے لیے نمدے کا غلاف استعمال کرتے تھے، اور آئینے کو صاف کرنے کے لیے بھی نمدہ استعمال ہوتا تھا۔ پھر آئینے میں پانی فرض کرتے ہیں، اس طرح ''آئینہ رو'' اور ''پانی'' میں ضلع کا ربط ہے۔ ''آئینہ رو'' اور ''نمد پوشی'' میں بھی ضلعے کا ربط ہے۔

''خوش کی'' میں بھی دو توجیہیں ہیں۔ اگر اسے ''خوش کردن'' کا ترجمہ قرار دیں تو مراد ہوگی ''پسند کی'' اور اگر ''خوش'' بہ معنی ''خوب'' لیں تو مراد ہوگی ''دل کھول کر، بڑی خوشی سے۔''

(۴۵۳)

(۱۲۶۴)

۱۲۱۰ آنکھوں سے راہ عشق کی ہم جوں نگہ گئے | آخر کو روتے روتے پریشاں ہو بہ گئے
اس عرصے سے گیا ہو کہیں کوئی تو کہیں | چل پھر کے لوگ یاں کے یہیں سارے رہ گئے
تسبیحیں ٹوٹیں خرقے مصلے پھٹے جلے | کیا جانے خانقاہ میں کیا میر کہہ گئے

عرصہ=میدان، جگہ

$\frac{۴۵۳}{۱}$ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن اس میں تھوڑی سی تعقید معنوی ہے۔ شعر کا مطلب یہ ہے کہ ہم عشق کی راہ آنکھوں سے چلے، اور وہ بھی اتنی دور چلے اور اتنی تیز چلے جیسے نگاہ چلتی ہے۔ لیکن اس سے بھی فائدہ کچھ نہ ہوا، اور آخر کار ہم بھی روتے روتے آنکھوں کی طرح بہ گئے۔ (پرانے زمانے میں خیال تھا کہ روتے روتے آنکھیں بہ جاتی ہیں۔)

$\frac{۴۵۳}{۲}$ اس شعر میں میر نے پھر اپنی طرح کا اسرار نظم کیا ہے۔ وہ کون سی جگہ ہے جہاں سے کوئی نکل نہیں سکتا؟ کیا یہ حمام بادگرد کی طرح کی چیز ہے؟ اور اگر ایسا ہے بھی تو کیا یہ دنیا کا استعارہ ہے، یا کوچہ معشوق کا، یا کاروبار زمانہ کا؟ جس طرح بھی دیکھیے، بات بہت پر لطف ہے۔ انسان مرنے کے بعد زمین میں گاڑا جاتا ہے، یا جلایا جاتا ہے یا پھر اُسے یوں ہی پھینک دیتے ہیں کہ چیل کوے کھا جائیں۔ یعنی رہتا وہ بہر حال زمین ہی پر ہے۔ دنیا میں بہت تگ و دو کی، اور ایک پہلو اس تگ و دو کا شاید یہ بھی تھا کہ دنیا کی محدود زندگی سے آزاد ہو کر حیات دوام یا شہرت تام حاصل کریں۔ لیکن نتیجہ پھر بھی یہی رہتا ہے کہ انسان اسی دنیا میں کہیں پیوند خاک ہوتا ہے۔ امام جعفر صادقؑ فرماتے تھے کہ ممکن ہے شکم مادر سے باہر آنا بھی ایک طرح کی موت ہو۔ امامؑ کے اس خیال کو میر کے شعر سے ملائیں تو نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ جب مرنے کے بعد انسان نقل و حرکت سے مجبور ہو جاتا ہے، تو یہ لازمی ہے کہ وہ گھوم کر دنیا ہی میں رہ جائے، کیوں کہ وہ تو مر ہی چکا ہے، اب اُسے جائے فرار نہیں۔

اب مصرع اولیٰ پر غور کریں۔ گویا دو شخص آپس میں بات کر رہے ہوں۔ ایک شخص دوسرے کو تسلی دے رہا ہے کہ دنیا (یا تمھاری مصیبت) چندروزہ ہے، پھر اس سے آزادی مل جائے گی۔ دوسرا شخص جواب دیتا ہے کہ ٹھیک ہے مگر اس عرصے (میدان) سے نکل کر کبھی کوئی گیا ہو تو ہم کہیں۔ یہاں تو ہم دیکھتے ہیں کہ جو آتا ہے یہیں مر کھپ جاتا ہے۔ یہ مفہوم کوچہ معشوق کے لیے زیادہ مناسب ہے، لیکن عمومیت، اور لہجے کی خفیف سی محزونی کے باعث اسے پوری انسانی صورت حال پر منطبق کر سکتے ہیں۔

$\frac{۴۵۳}{۳}$ پہلے مصرع میں تین فعل ہیں اور پورے مصرعے میں عجب دل چسپ افراتفری، اٹھا پٹک، اور توڑ پھوڑ کا منظر ہے۔ یہ منظر اس قدر حرکیاتی (dynamic) ہے کہ مصرع کسی چھوٹے موٹے سے جلوے کی رنگین تصویر (painting) معلوم ہوتا ہے، اسی طرح کے متحرک پیکروں کے لیے ملاحظہ ہو $\frac{۴۶۵}{۱}$۔

عام طور پر میر کے اشعار کے متکلم، اور خانقاہوں میں رہنے والوں کے درمیان اسی قسم کا تعلق ہے جیسا ہماری غزل کے عاشق رمرکزی کردار اور مذہبی روحانی رہنماؤں کے درمیان ہوتا ہے۔ یعنی دونوں کے درمیان کوئی مشترک جگہ نہیں ہے۔ وہ زندگی اور انسان کی ذمہ داریوں کے بارے میں دو مختلف نظریات اور انسان کے بارے میں دو مختلف رویوں کے حامل ہیں، لیکن جب میر شاعر اور اہل خانقاہ کا ذکر ہوتا ہے تو بات ہی بدل جاتی ہے۔ میر کا کلام اہل خانقاہ کو وجد

میں لاتا ہے، اُن کے حالات وواردات میں اضافہ کرتا ہے، اوران پر وہ کیفیت طاری کرتا ہے جو ''حال'' اور ''وجد'' کہلاتی ہے۔ مثال کے طور پر ۳۳۹/۱ اور ۳۳۹/۲ ملاحظہ ہو جہاں میر کے اشعار سُن کر درویشوں نے اپنے کپڑے پھاڑ ڈالے تھے۔ اسی طرح:

مطرب سے غزل میر کی کل میں نے پڑھائی — اللہ رے اثر سب کے تئیں رفتگی آئی

اس مطلع جاں سوز نے آ اس کے لبوں پر — کیا کہیے کہ کیا صوفیوں کی چھاتی جلائی

خاطر کے علاقے سبب جان کھپائی — اس دل کے دھڑکنے سے عجب کوفت اُٹھائی (دیوانِ دوم)

شعر زیرِ بحث میں دل چسپ بات یہ ہے کہ اس میں میر شاعر اور میر عاشق کی شخصیتیں مدغم ہو گئی ہیں۔ یعنی ممکن ہے میر رعاشق نے خانقاہ میں پہنچ کر ایسی بات ر باتیں کہہ دی ہوں کہ صوفیوں کے سکون وطمانیت میں فرق آ گیا ہو، یا انھیں غصہ آ گیا ہو۔ یا ممکن ہے کہ میر کے عشق کا جذبہ ان پر اس قدر اثر کر گیا ہو کہ وہ بھی میر ہی کی طرح دیوانے ہو گئے ہوں۔ لیکن مصلوں کو آگ لگا دینے میں یہ اشارہ معلوم ہوتا ہے کہ میر رعاشق نے کوئی ایسی بات کہہ دی ہے کہ صوفیوں کا عقیدہ ہی متزلزل ہو گیا۔ اور اُنھوں نے سوچا کہ اب تک ہم نے جو عبادت ریاضت کی وہ سب بے کار، بل کہ نقصان دہ تھی۔

دوسری صورت یہ ہے کہ میر رشاعر نے کوئی ایسی غزل پڑھ دی، کوئی ایسا کلام کہہ دیا کہ سب پر وجد کی حالت طاری ہو گئی اور سب نے خانقاہ میں توڑ پھوڑ مچا دی۔ ''کہنا'' بہ معنی ''شعر کہنا'' تو ہے ہی، مثلاً اُردو کا روزمرہ ہے۔ ''آپ بھی کچھ کہتے ہیں؟'' یعنی ''کیا آپ بھی شعر کہتے ہیں؟'' مومن:

مومن بخدا سحر بیانی کا جبھی تک — ہر ایک کو دعوا ہے کہ مَیں کچھ نہیں کہتا

ایک بات یہ بھی ہے کہ شعر کے تعلق سے لفظ ''کہنا'' کے معنی ''گانا'' بھی ہوتے ہیں۔ اگرچہ یہ معنی کسی لغت میں نہیں ملے، لیکن داستانوں میں جگہ جگہ ''کہنا'' بہ معنی ''گانا'' ملتا ہے۔ یہ دو مثالیں ملاحظہ ہوں:

(۱) عمرو بانسری بجا کر یہ غزل گانے لگا...... اس شعر پر نمرود شاہ نے بہت تعریف کی اور کہا پھر اس شعر کو کہنا...... پھر اس شعر کو خوب سا لہک کے اس طرح گایا کہ نمرود شاہ اور بھی بے چین ہو گیا...... اور کہنے لگا کہ خواجہ عمرو اس شعر کو پھر کہو۔

(بالا باختر، مصنفہ: شیخ تصدق حسین، صفحہ ۵۵۸)

(۲) جس باج کی فرمائش ہو وہ بجاؤں اور یہ جبھی ممکن ہے کہ گلے بازی دکھاؤں ملکہ نے فرمایا گلے سے کہو۔

(گلستانِ باختر، جلد اول، مصنفہ: شیخ تصدق حسین، صفحہ ۳۸۲)

ان مثالوں کے پیشِ نظر مصرع ثانی کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میر رشاعر نے محفلِ صوفیہ میں غزل گائی اور ساری خانقاہ درہم برہم کر دی۔

ناصر کاظمی نے شعر زیرِ بحث کے بارے میں دل چسپ بات کہی ہے۔ اپنے مشہور مضمون ''میر ہمارے عہد

میں" ناصرؔ کاظمی نے اس شعر کو میرؔ کی اجتہادی جرأت کے ثبوت کے طور پر پیش کیا ہے: "اقبالؔ جب ملا اور صوفی کے خلاف آواز بلند کرتے تھے تو اُن پر کفر کا فتوا لگایا جاتا تھا۔ میرؔ صاحب بھی اپنے زمانے کے مجتہد تھے۔ وہ بھی جب لب کشا ہوتے تھے تو خانقاہیں زیر و زبر ہو جاتی تھیں۔" غزل کے شعر کو سوانح حیات سمجھ کر پڑھنا ٹھیک نہیں، لیکن زیرِ بحث شعر کی یہ تعبیر بہر حال خوب ہے کہ میرؔ/عاشق کی اجتہادی طبیعت نے اس سے ایسی باتیں کہلا دیں کہ اہلِ خانقاہ ہوش باختہ ہو گئے۔

(۴۵۴) (۱۲۷۸)

شعلوں کے ڈانک گویا لعلوں تلے دھرے ہیں چہروں کے رنگ ہم نے دیکھے ہیں کیا جھمکتے ڈانک = چمکیلے ورق کا ٹکڑا

۴۵۴/۱ لفظ "ڈانک" کو مذکر اور مونث دونوں طرح لکھا گیا ہے۔ عباسی نے "شعلوں کی ڈانک...... دھرے ہیں" لکھا ہے، جو ظاہر ہے کہ درست نہیں۔ کیوں کہ یہاں "ڈانک" اگر مونث باندھا جاتا تو اس کی جمع کا صیغہ "ڈانکیں" لانا ضروری تھا، اور "دھرے ہیں" کی جگہ "دھری ہیں" ہونا چاہیے تھا۔ نول کشور ۱۸۶۸ میں "شعلوں کی ڈانک...... ہری ہیں" لکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں "کی" کو "کے" پڑھ سکتے ہیں اور "ہری ہیں" کو "دھری (= دھرے) ہیں" کی جگہ کتابت کی غلطی سمجھ سکتے ہیں۔ شعرِ زیرِ بحث میں "ڈانک" کو مونث قرار دینے میں سب سے بڑی قباحت یہ ہے کہ پھر اسے "ڈانکیں" ہونا چاہیے، کیوں کہ قواعد کا تقاضا یہی ہے۔ لہٰذا میں نے مذکر کو ترجیح دی ہے۔

"ڈانک" کے سلسلے میں دوسری بات یہ ہے کہ یہ "ڈانگ"، "ڈانک"، "ڈاک" ہر طرح ملتا ہے، کثرتِ استعمال کی بنا پر میں نے "ڈانک" کو ترجیح دی ہے، اور اس وجہ سے بھی کہ نول کشور ۱۸۶۸ میں "ڈانک" ہے۔ آسی نے "شعلوں کی ڈانک" اور کلب علی خاں فائق نے "شعلوں کے ڈانک" لکھا ہے۔

"ڈانک" کے بارے میں تیسری بات یہ ہے کہ عام طور پر اس کے معنی یوں بتائے گئے ہیں: "چاندی یا سونے کا ورق جسے نگینے کے نیچے لگاتے تھے تاکہ اُس کی چمک بڑھ جائے۔" بعض لغات میں تانبے کا ورق بھی بتایا گیا ہے۔ ان معنی میں کوئی قباحت نہیں، سوائے اس کے کہ "ڈانگ/ڈانک/ڈاک" چمکیلے ورق کے ہر چھوٹے ٹکڑے کو کہتے تھے اور اسے کپڑوں پر بھی زینت کے لیے لگاتے تھے۔ (اسے انگریزی میں sequin کہتے ہیں۔) "اُردو لغت، تاریخی اُصول پر" میں اس کے ایک معنی "ایک قسم کا کپڑا" بھی لکھے ہیں، جو بالکل غلط ہیں۔ اصل بات یہی ہے کہ جن لباسوں پر ڈانگ بہ غرضِ زینت لگاتے تھے اُن کو (مثلاً) "ڈانک کی انگیا"، "ڈاک کا جوڑا" وغیرہ کہہ دیتے تھے:

گوکھرو لہر بنت ڈاک ستارے کیا چیز اس سے ہو جاتی ہے کم بخت گنواری انگیا (انشا)

مندرجہ بالا شعر کو "اُردو لغات، تاریخی اُصول پر" میں "ڈاک" بہ معنی "کامدانی کے کپڑے کی ایک قسم" کی سند میں پیش کیا گیا ہے۔ جو ظاہر ہے کہ مہمل ہے۔ انشاؔ کے مصرعِ اولیٰ میں ان چیزوں کا ذکر ہے جن سے بات کو زینت دیتے تھے (ان کا تعلق سلائی سے ہے، مثلاً گوکھرو، بنت، یا اُوپری آرائش سے، مثلاً ڈاک، ستارہ۔) یہاں کپڑے کی کسی قسم کا نہ محل ہے نہ مذکور۔ اسی جگہ، "لغت" میں یہ شعر بھی درج ہے:

کوئی جوڑا پہنے تھی واں ڈاک کا نمایاں تھی جس سے بدن کی ضیا

یہاں صاف ظاہر ہے کہ "ڈاک کا جوڑا" سے مراد چمکیلی پنیاں لگا ہوا جوڑا ہے۔ چناں چہ مثنوی میر حسن میں ہے:

وہ پشواز اک ڈاک کی جگمگی ستاروں کی تھی آنکھ جس پر لگی

شعر زیر بحث میں پہلا نکتہ تو تشبیہ اور پیکر کی ندرت ہے۔ چہرے کی چمک اور سرخی کو بیان کرنے کے لیے چہرے کو یاقوت، اور خون کی سرخی کو شعلے کی ڈانک فرض کرنا بصری تخیل اور رنگوں کے خلاقانہ احساس کا کمال ہے۔ ہمارے یہاں بہت سرخ و سفید رنگ والے شخص کے لیے کہتے ہیں کہ اس کے چہرے سے خون ٹپکتا ہے۔ لہٰذا یہ تخیل بہت تازہ ہے کہ ایسے رنگ والے کو یاقوت کے تلے شعلے کی ڈانک سے تشبیہ دی جائے۔ لیکن اس شعر کا آدھا حسن مصرع ثانی کے ڈرامائی انداز میں ہے۔ یہ نہیں کہا کہ معشوق کا چہرہ یا اُس کے چہرے کا رنگ، یوں جھمکتا ہے۔ بل کہ یہ کہا کہ ہم نے چہروں کے رنگ اس طرح جھمکتے دیکھے ہیں۔ اب یہ انسانی خوب صورتی کے بارے میں عمومی بیان بھی ہو گیا اور انشائیہ اُسلوب کے باعث اس میں تحسین اور استعجاب اور مسرت کے پہلو بھی آ گئے۔ ۴۵/۴ میں بھی ہونٹ کے رنگ کی جھمک کے لیے لعل ناب کی تشبیہ ہے، اور انداز انشائیہ۔ علاوہ بریں، وہاں کئی اور چیزوں کے ذکر کی وجہ سے پورے شعر میں سرخی و روشنی کی چمک ہے۔ شعر زیر بحث میں صرف ایک چراغ روشن ہے، لیکن اس چراغ کی روشنی تمام حسینوں کے چہروں پر اپنا جھمکا دکھا رہی ہے۔ پھر اس میں متکلم کی مباہات بھی شامل ہے کہ ہم نے ایسے چہرے اور ایسے رنگ دیکھے ہیں!

یہ بات مبہم چھوڑ دی ہے کہ جن چہروں کا ذکر ہے، اُن کا رنگ ہمیشہ ہی ایسا رہتا ہے، یا کسی ابتہاج، یا برہمی، یا مسرت کے لمحے میں ان چہروں پر ایسی روشنی آ جاتی ہے۔ شعر کا لہجہ ایسا ہے کہ لگتا ہے کہ ان چہروں پر ایسا رنگ لانے میں متکلم کا بھی کارنامہ ہے، اور شاید اسی بنا پر مباہات بھی زیادہ ہے۔ اس قدر سجا ہوا، لیکن سبک بیان اور جسم کے احساس سے اس قدر لبریز، لیکن سستی لذت اندوزی سے اس قدر دُور شعر صرف میر کہہ سکتے تھے۔

دیوانِ پنجم میں البتہ میر نے ایک شعر ایسا کہہ دیا ہے کہ جس کی ندرت مضمون میں شعر زیر بحث کی چمک دمک کا جواب ایک حد تک موجود ہے:

بات کرتے جائے ہے منھ تک مخاطب کے جھلک اس کا لعل اب نہیں محتاج رنگ پان کا

(۴۵۵) (۱۲۸۳)

ہم سا شکستہ خاطر اس بستی میں نہ ہوگا برسے ہے عشق اپنے دیوار اور در سے

۴۵۵/۱ مصرع ثانی جس پائے کا ہے، ویسا مصرع اولیٰ نہ ہو سکا۔ میر کو بھی غالباً اس بات کا احساس تھا، کیوں کہ اُنھوں نے مصرع ثانی کو دوبارہ استعمال کیا:

جوں ابر بے کسانہ روتے اٹھے ہیں گھر سے برسے ہے عشق اپنے دیوار اور در سے (دیوانِ پنجم)

ظاہر ہے کہ مصرع اولیٰ یہاں تو اور بھی کم زور ہے، لہٰذا میر نے پھر کوشش کی:

برسے ہے عشق یاں تو دیوار اور در سے — روتا گیا ہے ہر اک جوں ابر میرے گھر سے (دیوانِ ششم)

بات یہاں بھی نہ بنی۔ معلوم ہوا میر جیسے شاعر بھی انسان ہی ہوتے ہیں۔ غالب نے میر کا پیکر اور استعارہ لے لیا:

گریہ چاہے ہے خرابی مرے کاشانے کی — در و دیوار سے ٹپکے ہے بیاباں ہونا

غالب نے جب یہ شعر کہا تھا تو ان کی عمر چوبیس برس کی تھی۔ اس لحاظ سے کہ ان کا شعر ہر طرح مکمل ہے، اور میر کا مصرع اولیٰ اتنا بھرپور نہیں جتنا کہ چاہیے۔ غالب کو میر پر فوقیت حاصل ہے۔ لیکن میر کے مصرع ثانی میں مضمون کی جو ندرت ہے وہ غالب کے شعر پر بھاری ہے۔ دیوار و در سے وحشت برسنا تو پھر بھی تجربے کے اندر کی بات ہے۔ لیکن دیوار و در سے عشق برسنا تو تجریدی تخیل کا ایسا کرشمہ ہے، جس کے لیے تھوڑا سا اختلال ذہنی درکار ہے۔ عام ''صحت مند'' ذہن کا شخص ایسی بات سوچ ہی نہیں سکتا۔ اور نہ ہم آپ تصور کر سکتے ہیں کہ جس گھر کے دیوار و در سے عشق برستا ہو وہ کیسا لگتا ہوگا؟ اور عشق برسنے سے کیا مراد ہے۔ سوائے اس کے کہ متکلم کے جذبے کی شدت اس کے رگ و پے ہی میں نہیں۔ بل کہ اس کے گھر کی اینٹ پتھر میں بھی سرایت کر گئی ہے۔ ''اس بستی میں نہ ہوگا'' کہہ کر شعر کو روز مرہ دنیا کے قریب بھی لے آئے ہیں۔ اور اگر یہ فرض کریں کہ جس گھر سے عشق ٹپکتا ہے وہ شکستہ حال بھی ہوگا تو ''شکستہ خاطر'' کا فقرہ مصرع ثانی کا ضلع بن جاتا ہے۔

ممکن ہے میر کے شعر پر غنی کے ایک نہایت عمدہ شعر کا اثر ہو۔ غنی کا مضمون ذرا بدلا ہوا ہے۔ لیکن در و دیوار سے شکستگی برسنے، اور چہرے کے رنگ شکستہ سے گھر کی بنیاد قائم کرنے کے پیکر دل چسپ ہیں۔ اور میر کے شعر کے لیے راہ دکھاتے ہیں غنی کاشمیری:

شکست از ہر در و دیوار می بارد مگر گردوں — ز رنگ چہرۂ ما ریخت رنگ خانۂ ما را

(ہر در و دیوار سے شکستگی برس رہی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ آسمان نے ہمارے چہرے کے رنگ کو لے کر ہمارے گھر کی بنیاد رکھی ہے۔)

''رنگ ریختن'' کے بارے میں مزید ملاحظہ ہو ۴۶۳/۲۔

(۴۵۶) (۱۲۹۶)

۱۲۱۵ تسکین دردمندوں کو یا رب شتاب دے — دل کو ہمارے چین دے آنکھوں کو خواب دے

اس کا غضب سے نامہ نہ لکھنا تو سہل ہے — لوگوں کے پوچھنے کا کوئی کیا جواب دے

مژگان تر کو یار کے چہرے پہ کھول میر — اس آب خستہ سبزے کو ٹک آفتاب دے

آفتاب دینا = دھوپ دکھانا

۴۵۶/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن اس میں اسلوب کی ایک خوبی بھی ہے۔ مصرع اولیٰ میں دردمندوں کو تسکین ملنے کی دعا کی ہے۔ یہ ایک عمومی سی بات ہے اور اس سے کسی قسم کی توقع نہیں پیدا ہوتی۔ لیکن اگلے مصرعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ خود متکلم ہے جو اپنا ذکر صیغۂ غائب میں کر رہا ہے۔ تو مسرت آمیز استعجاب پیدا ہوتا ہے۔ پھر اس طرح متکلم اور دردمند لوگ مکمل وحدت بھی بن جاتے ہیں۔ کہ گویا متکلم اور دردمند ایک دوسرے کا استعارہ ہیں۔

۴۵۶/۴ اس مضمون کو احمد فراز نے اس طرح خراب کیا ہے کہ فراق صاحب یاد آجاتے ہیں :

کس کس کو بتائیں گے جدائی کا سبب ہم تو مجھ سے خفا ہے تو زمانے کے لیے آ

میر نے اس مضمون کو اور بھی لطیف اور مبہم انداز میں نظم کیا ہے۔(۳۱۲/۳) پھر بھی، شعر زیر بحث میں بعض باریکیاں قابلِ ذکر ہیں۔(۱) مصرع ثانی سے معلوم ہوتا ہے کہ متکلم اور معشوق کے تعلقات کا علم اور لوگوں کو بھی ہے۔ یہ لوگ ہم راز اور ہم نشین بھی ہو سکتے ہیں۔ یا رقیب یا در پردہ دشمن لیکن بہ ظاہر دوست بھی ہو سکتے ہیں۔ اس بنا پر لوگوں کا پوچھنا طنزیہ بھی ہو سکتا ہے۔ اور اندر اندر خوشی کے باعث بھی ہو سکتا ہے۔ (یعنی پوچھنے والے یا تو اس بات پر خوش ہیں کہ ایک شخص کو زک پہنچی۔ یا پھر انھیں اُمید ہو رہی ہے کہ اب ہمارا کام بنے گا۔) (۲) اس شعر میں جس معاشرے کا ذکر ہے، اس میں خط آنا جانا عوامی معاملے (Public affair) کی حیثیت رکھتا ہے۔ آج کے معاشرے میں خط کا تعلق نجی علاقہ (Private space) سے ہے، اور کسی شخص کو یہ حق نہیں ہے کہ وہ دوسرے کا خط پڑھے۔ خط پڑھنا تو کجا، اس بات کی ٹوہ لگانا یا ٹوہ میں رہنا کہ کس کی خط کتابت کس سے ہے، نامناسب سمجھا جاتا ہے۔ لیکن ہندستان، بل کہ مغرب میں بھی اٹھارھویں صدی تک خط کا آنا جانا عوامی وقوعہ (Public event) تھا۔ ڈاک لانے لے جانے کا منظم محکمہ تو بعد میں قائم ہوا۔ اس لیے قاصد، یا کوئی بھی شخص جو نامہ برداری کا کام کرتا تھا۔ اس کے بارے میں عام طور پر معلوم رہتا تھا کہ وہ کب آئے گا اور کہاں سے آئے گا۔ پورے شعر میں خط، مکتوب نگار لوگوں کا آپس میں سماجی تعلق، ان سب کی ایک ذہنی تصویر سی ہے۔ لگتا ہے قاصد یا نامہ دار آ کر کسی سرائے میں ٹھہرتا ہے، یا بازار میں کسی نمایاں جگہ قیام کرتا ہے، اور لوگ آ آ کر اپنے خط اُس سے لے جا رہے ہیں۔ جو اَن پڑھ ہیں وہ اُن کے پڑھوانے کا انتظام کر رہے ہیں۔ جو کسی ذاتی نجی خط کے پانے والے ہیں اُن کی بات بھی پوری طرح چھپتی نہیں، کہ ان کا خط آیا ہے کہ نہیں، اور اگر آیا ہے تو کہاں سے آیا ہے۔

جدید ماہرین سماجیات، خاص کر جرگن ہابر ماس (Jurgen Habermas) نے سماجی زندگی میں عوامی علاقہ (Public space) اور نجی علاقہ (Private space) کا تصور پیش کیا ہے۔ ان تصورات کو ہندستان کے بعض خطوں (مثلاً بنگال) کے چھوٹے شہروں اور قصبات کی زندگی کے مطالعے میں بکار لانے والوں نے ثابت کیا ہے کہ زیر مطالعہ علاقوں میں نجی علاقے کا وہ تصور نہیں ہے جو مغرب میں ہے۔ یہاں کی زندگی میں بہت کم نجی (Private) (بہ معنی وہ چیزیں جنھیں جاننے کا حق کسی کو نہ ہو) قرار دی جاتی ہیں۔ کلاسیکی غزل میں جو دنیا نظر آتی ہے اُس میں بھی عاشق و معشوق اور عاشق اور اہلِ معاشرہ کے درمیان کوئی راز کی بات ٹھہرتی نہیں معلوم ہوتی۔ بعض لوگ تعجب کرتے ہیں کہ یہاں عشق جیسی ذاتی چیز کو بھی اس قدر ''پنچایتی'' انداز میں انگیز کیا جاتا ہے۔ میر کے یہاں یہ کیفیت بہ طور خاص نظر آتی ہے، کیوں کہ میر اپنے معاشرے کے اندر جاری اقدار اور طرزِ حیات کی مکمل نمائندگی کرتے ہیں۔ جدید ماہرین سماجیات کے اس نظریے کو ملحوظ رکھا جائے، کہ ہر تہذیب میں نجی (Private) اور عوامی (Public) کا تصور یکساں نہیں ہوتا، تو میر کے اشعار میں جو معاشرہ نظر آتا ہے، اس کو سمجھنے میں آسانی ہوگی۔

(۳) مصرع اولیٰ میں کہا گیا ہے کہ معشوق اس باعث خط نہیں لکھ رہا ہے کہ وہ متکلم سے ناراض ہے۔ اس کو

یوں بیان کیا ہے کہ اس کے لیے تو آسان ہے کہ وہ ناراضگی کے باعث خط نہ لکھے۔ اس طرح اس بات کا کنایہ قائم ہوتا ہے کہ معشوق کو متکلم سے کوئی خاص لگاؤ نہیں ہے۔ بس یہ ہے کہ وہ اس سے خط کتابت کا تعلق رکھتا ہے، لیکن جب ناراض ہو جائے تو مراسلت کو بے کھٹکے بند بھی کر دیتا ہے۔ خط کتابت منقطع کر لینا اُس کے لیے کچھ مشکل نہیں ہے۔

(۳) اس بات کو مبہم چھوڑ دیا ہے، کہ معشوق ناراض کیوں ہوا ہے؟ گویا اُس کا ناراض ہونا کوئی ایسی بات نہیں جس کے لیے وجہ بتانا ضروری ہو۔ ناراضگی اور معشوق دونوں ایک ہی منطقے کی چیزیں معلوم ہوتی ہیں۔

احمد فراز کے دونوں مصرعے انشائیہ اُسلوب میں ہیں۔ لیکن پھر بھی شعر میں وہ تناؤ نہیں جو میر کے مصرع ثانی میں ہے۔ احمد فراز کے مصرع اولیٰ میں لفظ ''جدائی'' نہایت بھونڈا اور بے اثر ہے۔ میر نے جدائی کا جھگڑا ہی نہیں پالا۔ کہ اُن کا معشوق پہلے ہی سے اُن سے جدا ہے اور دونوں میں رابطہ اب خط کے سہارے ہے۔ پھر ''زمانے کو دکھانے کے لیے آ'' کی جگہ ''زمانے کے لیے آ'' کہہ کر معشوق کو مال مشترکہ قسم کی چیز بنا دیا ہے۔ عشق تو مال مشترکہ ہو سکتا ہے۔ لیکن جس پس منظر میں یہ شعر اور میر کا شعر کہا گیا ہے (غیروں کی رقابت، ان کا طنز، ان کی اس بات پر خوشی کہ معشوق اب متکلم سے ناراض ہے) اس پس منظر میں معشوق کو ''زمانے کے لیے'' آنے کی ترغیب دینا نہایت احمقانہ ہے۔

اس مضمون کو، کہ زمانے کو تمھارے تغافل کی وجہ کیوں کر بتائیں، میر سوز نے صورتِ حال بدل کر اس طرح استعمال کیا ہے کہ خدا یاد آ جاتا ہے:

اے جان پدر جب سے تم اپنے گھر گئے
بابا کے جگر پر داغ غم دھر گئے
کوئی پوچھے تو کیا بتاؤں اس کو

یہاں تک تو سننے والا اس دھوکے میں رہتا ہے کہ یہ رباعی کسی ایسی اولاد کے بارے میں ہے، جس نے شاید ناراض ہو کر باپ کا گھر چھوڑ کر اپنا گھر الگ بنا لیا ہے۔ لیکن جب چوتھا مصرع سنیں تو دل پر گھونسہ لگتا ہے کہ ہائے یہ کیا:

کس منھ سے کہوں کہ میر مہدی مر گئے

ذرا ہم گریبان میں منھ ڈال کر دیکھیں، کہ میر اور میر سوز کے شعروں کے ہوتے ہوئے احمد فراز کا سوقیانہ شعر ہمارے زمانے میں کیوں مقبول ہوا؟

$\frac{۴۵۶}{۳}$ اس شعر کے سامنے جرأت کا حسب ذیل شعر رکھیے تو میر کے مضمون کی ڈرامائیت اور ان کے پیکر کی شدت زیادہ واضح ہوگی:

نخل مژگاں کو تری اشک کی پہنچی بے ڈھب گل کے اک روز گرے گا یہ شجر پانی میں

جرأت کے یہاں بھی پیکر کے تمام پہلو مکمل ہیں۔ لیکن میر کے یہاں آنسو سے بھاری پلکوں کا آنکھوں پر جھک آنا اور انھیں ڈھانک لینا بہت عمدہ ہیں۔ کیوں کہ لکڑی، یا اس کی طرح کی چیزیں بھیگ کر بھاری ہو جاتی ہیں۔ پھر گھاس کی صفت بھی ہے کہ تھوڑی دیر بھی پانی میں رہے تو گلنے لگتی ہے۔ معشوق کے چہرے کو آفتاب اور پلکوں کو ''آب خستہ سبزہ'' کہنا تو بہت خوب ہے ہی، لیکن اس سے زیادہ لطیف بات یہ ہے کہ جب معشوق پر نظر پڑے گی تو آنسو آپ سے آپ تھم جائیں گے۔

اس طرح چہرۂ معشوق کا آفتابی اثر بھی زیادہ ہوگا، کہ پلکیں زیادہ آسانی سے اور کم وقت میں خشک ہوں گی۔

اب مصرع اولیٰ پر دوبارہ غور کریں۔ اس کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ معشوق سامنے ہے اور کہنے والا کہہ رہا ہے کہ آنکھیں کھول کر معشوق کو دیکھو۔ لیکن اس کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میر رعاشق کو مشورہ یا ہدایت دی جا رہی ہے کہ اب تمھاری پلکیں آب خستہ سبزہ ہو چکی ہیں۔ یہی حال رہا تو پلکیں گل کر آنکھوں میں گر جائیں گی۔ لہٰذا تم سے جس طرح بھی ہو، یار کو ڈھونڈو اور اس کے چہرے پر آنکھیں کھولو، تاکہ تمھاری آنکھیں بچ سکیں۔

دونوں مصرعوں کا انشائیہ انداز، اور مصرع ثانی میں روزمرہ کی جھلک ''تک آفتاب دے'' اس کے ساتھ اس کی فارسیت، نہایت پر لطف ہیں۔ شعر میں کیفیت بھی خوب ہے۔

مذکورہ بالا سب باتیں درست ہیں، لیکن معشوق کے چہرے کو آفتاب کہہ کر میر نے ایک غیر معمولی طنزیہ قول محال بھی پیدا کر دیا ہے۔ سورج کو دیکھنے سے آنکھوں میں پانی بھر آتا ہے۔ میر نے اس مضمون کو استعمال بھی کیا ہے (ملاحظہ ہو ۱۵۷/۱) شعر زیر بحث میں آفتاب پر آنکھیں کھولنے کی ترغیب دی جا رہی ہے، تاکہ بھیگی ہوئی پلکیں سوکھ سکیں۔ لیکن سورج کو دیکھیں گے تو آنکھیں اور تر ہوں گی اور آب خستہ پلکیں اور زیادہ خستہ ہو جائیں گی۔ لہٰذا آنکھوں کی قسمت میں تر رہنا اور پلکوں کی تقدیر میں اشک کی نمی ہی لکھی ہے!

(۴۵۷) (۱۲۹۷)

جہاں شطرنج بازندہ فلک ہم تم ہیں سب مہرے
بسان شاطر نو ذوق اسے مہروں کی زد سے ہے

۴۵۷/۱ اس شعر کا مضمون، اس کے پیکر، اور اس کے معنی، سب اس قدر تازہ اور ڈرامائی ہیں کہ تعریف و تجزیہ کے لیے الفاظ نہیں ملتے۔ پھر جس مشاہدے پر شعر کی بنیاد ہے وہ انتہائی واقعی اور روزمرہ زندگی سے براہ راست اخذ کیا گیا ہے۔ اناڑی شطرنجی کی پہچان یہی ہوتی ہے کہ اُسے مُہرے مارنے کا شوق بے حد ہوتا ہے۔ اس کے پاس کوئی نقشہ، کوئی منصوبہ نہیں ہوتا۔ اور نہ وہ کسی چال کے عواقب کو سمجھتا ہے۔ وہ بس اندھادھند مارنے مرنے پر تیار رہتا ہے۔ چاہے اُس کا انجام خراب ہی نکلے۔ اناڑی شطرنجی سمجھتا ہے کہ مُہرے مارنا ہی اصل کھیل ہے۔ فریق مخالف کے جتنے مُہرے مریں گے، مَیں اُتنا ہی روز آور ہو سکوں گا۔ دیکھیے اس مشاہدے کو میر نے کس خوب صورتی اور تکامل کے ساتھ شعر میں داخل کیا ہے۔ اب یہ پوری انسانی صورت حال کا استعارہ بن گیا ہے۔ پھر یہ بھی ملحوظ رہے کہ شطرنج کی بساط اگرچہ صرف چونسٹھ خانوں کی ہوتی ہے، اور کھیل شروع ہونے پر بتیس خانوں میں مُہرے ہوتے ہیں، اس کے باوجود شطرنج کی کوئی دو بازیاں ایک دوسرے کی بالکل نقل نہیں ہوتیں۔ ہر بازی میں کوئی نہ کوئی نئی بات ہوتی ہے۔ یہی حال انسانوں کا ہے، کہ ہر انسان کی زندگی دوسروں سے مختلف ہوتی ہے۔ شطرنج کی بساط اور شطرنج کا کھیل انسان کی ایجاد ہیں۔ لیکن ایجاد کے بعد وہ انسان کے اختیار سے باہر ہیں۔ اب کھلاڑی کے بس میں یہ نہیں کہ کھیل کی ہر چال کی پیشین گوئی کر سکے۔ اور نہ یہ ہی اس کے بس میں ہے کہ کھیل کے انجام پر اپنا مکمل اختیار رکھے۔ انسانی زندگی کا بھی یہی نقشہ ہے، کہ اگرچہ انسان اپنے ماحول پر حسب ضرورت قدرت رکھتا ہے، لیکن اسے اپنے ماحول کے ہر پہلو پر، ہر عنصر پر، ہر وقت قابو نہیں۔ لہٰذا وہ زندگی کے کسی نہ کسی مرحلے پر موت کا

شکار ہو ہی جاتا ہے۔

آسمان کو اس بات کا ذوق نہیں کہ کسی تجویز یا نقشے کے مطابق کھیل کھیلے۔ اس میں یہ نکتہ بھی پنہاں ہو سکتا ہے کہ اگر کھیل ختم ہو جائے تو پھر آسمان کو یہ موقع نہ رہے گا کہ وہ گاہ بے گاہ مہروں کو مارتا رہے۔ کھیل جب ختم ہوتا ہے تو اُس وقت جو مہرے بساط پر رہتے ہیں وہ یوں ہی پڑے رہ جاتے ہیں۔ گویا کھیلنے والا اُنھیں مارنے کے لطف سے محروم رہ جاتا ہے۔ اسی طرح، آسمان اپنا کھیل ہم لوگوں کے ساتھ ختم نہیں کرتا، بس اُس کی اندھا دھند مار کاٹ چلتی رہتی ہے۔ اگر کھیل میں کوئی منصوبہ یا نقشہ ہو، تو کھیل ختم ہو جائے اور آسمان کی یہ تفریح بھی، جو اُسے اناڑی شطرنج باز ثابت کرتی ہے ختم ہو جائے۔

پیچیدہ استعارہ اور تشبیہ مرکب کا کمال اس شعر میں ہے۔ شیکسپیئر نے کنگ لیئر (King Lear) میں گلاسٹر (Gloster) کی زبان سے جو کہلایا ہے وہ بچے بچے کو یاد ہے۔ اور کیوں نہ ہو، وہ ''بڑی'' تہذیب کا سب سے بڑا شاعر ہے۔ جب کہ ہم اُردو والوں میں بھی ایسے لوگ بہت ہیں جو میر کو بڑا شاعر نہیں کہتے۔ یا پھر اُردو کا بڑا شاعر تو کہتے ہیں۔ لیکن انھیں عالمی ادب کی محفل میں بیٹھنے کے لائق نہیں سمجھتے۔ کنگ لیئر میں ہے:

As flies to wanton boys, are we to gods,
They kill us for their sport.

(IV, I, 38-39)

ترجمہ: دیوتاؤں کے لیے ہم ویسے ہی ہیں جیسے کھلنڈرے شوخ بچوں کے لیے مکھی مچھر۔
دیوتا اپنی تفریح ولعب کے لیے ہماری جان لیتے ہیں۔

شیکسپیئر کی تشبیہ بہت خوب ہے، اور دیوتاؤں (یا کائنات کے ارباب بست وکشاد) کو کھلنڈرے شوخ بچے کہنا بھی بہت عمدہ ہے۔ لیکن میر کا استعارہ اور تشبیہ دونوں شیکسپیئر سے زیادہ معنی خیز، پیچیدہ، اور صورت حال کے لیے مناسب تر ہیں۔ اور پھر میر کا بیان روزمرہ زندگی کے مشاہدے سے قریب تر ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ آسمان کو ایسا شخص بتانا جو شطرنج میں اناڑی ہے نہایت بدیع بات ہے، کیوں کہ ایسا شخص اور چیزوں میں عاقل و بالغ بھی ہو سکتا ہے۔ لہٰذا یہ تشبیہ wanton boys سے، بہت زیادہ پُرقوت ہے۔

خیام سے منسوب ایک رباعی میں میر اور شیکسپیئر سے مشابہ مضمون نظم ہوا ہے:

ما لعبت گانیم و فلک لعبت باز   از راہ حقیقتے نہ از راہ مجاز
بازیچہ ہمی کنیم بر نطع وجود   رفتیم بہ صندوق عدم یک یک باز

(ہم کٹھ پتلیاں ہیں اور آسمان پتلی باز۔ لیکن یہ از راہِ حقیقت ہے نہ از راہِ مجاز ہے۔ بس یہ ہے کہ ہم وجود کی بساط پر اپنا کھیل دکھا رہے تھے اور پھر ایک ایک کر کے صندوق عدم میں واپس چلے گئے۔)

خیام کے یہاں ایک محزونی اور المیہ ناگزیری تو ہے، لیکن جس پردے پر خیام کا کھیل ہمیں دکھائی دیتا ہے وہ بہت چھوٹا ہے اور اس سے وہ کائناتی المیہ نہیں ٹپکتا جو میر کے شعر سے بیش تر اور شیکسپیئر کے یہاں کم تر تراوش کر رہا ہے۔ پھر میر کے شعر میں طنز، آسمان کے تئیں ایک طرح کی حقارت ہے، اور آپس کا طرزِ تخاطب، یہ محاسن مزید ہیں۔

دیوانِ چہارم

ردیف ی

(۴۵۸)

(۱۳۹۴)

باغ میں سیر کبھو ہم بھی کیا کرتے تھے — روشِ آب رواں پھیلے پھرا کرتے تھے

۱۲۲۰ غیرت عشق کسو وقت بلا تھی ہم کو — تھوڑی آزردگی میں ترک وفا کرتے تھے

دل کی بیماری سے خاطر تو ہماری تھی جمع — لوگ کچھ یوں ہی محبت سے دوا کرتے تھے

۴۵۸/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن خالی از دل چسپی نہیں۔ باغ، سیر، روش، آب رواں، پھرا کرتے، ان میں مراعات النظیر ہے۔ ''روش'' اور ''باغ'' اور ''آب رواں'' اور ''پھیلے'' میں ضلع کا تعلق ہے۔ ''پھیلے پھرا کرتے تھے'' اس لیے بھی خوب ہے کہ جب کوئی شخص حالات کو موافق دیکھ کر اپنی مانگ زیادہ کر دیتا ہے، یا پہلے سے زیادہ بے تکلف ہو جاتا ہے، تو اسے پھیل پڑنا کہتے ہیں، اور کسی جگہ پھیل کر رہنا، یا پھیل کر بیٹھ رہنا سے مراد ہے، بہت سی جگہ لے کر بے خوف ہو کر رہنا۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنی مناسب ہیں کہ پانی تو پھیلتا ہی ہے۔

۴۵۸/۲ غیرت عشق اور غیرت عاشق میر کے خاص مضمون ہیں، یہ انتخاب بھی ایسے اشعار سے بھرا ہوا ہے۔ ملاحظہ ہو ۹۰/۱، ۱۲۵/۹، ۳۸۷/۳ وغیرہ۔ لیکن اس شعر میں انداز نرالا ہے۔ عشق کی غیرت کو اس درجہ حساس بنا دینا کہ ذرا سی آزردگی پر ترک وفا جیسا انتہائی اقدام کیا جائے، حیرت انگیز بات ہے۔ دل چسپ مسئلہ یہ ہے کہ ''ترک وفا'' سے کیا مراد ہے؟ اگر وفا اور عشق کو ہم معنی قرار دیا جائے تو یہ تازگی لفظ کا نمونہ تو ہے ہی، کہ علت سے معلول مراد لیں۔ لیکن مضمون کے اعتبار سے بھی یہ بات دل چسپ ہے کہ متکلم کے لیے عشق اور وفا ایک ہی شے ہیں۔ یعنی جہاں عشق ہوگا وہاں وفا ہوگی اور جہاں وفا ہوگی وہاں عشق ہوگا۔ دوسری صورت (جو پہلی سے زیادہ دل چسپ لیکن پھر بھی معنی خیز ہے) کہ ذرا سی آزردگی پر عشق تو نہیں، لیکن وفا کو ترک کر دیتے تھے۔ اب مراد یہ نکلی کہ (۱) معشوق کے یہاں آنا جانا برقرار رہتا تھا اور ہم خود کو اس کے عاشقوں میں شمار بھی کرتے تھے، لیکن معشوق سے وفا نہ کرتے تھے۔ یعنی اور طرف بھی دل لگانے کی کوشش کرتے تھے (یا کسی اور معشوق کے یہاں رسم و راہ کر لیتے تھے۔) (۲) معشوق کو چھوڑ کر کہیں اور عشق کرنے لگتے تھے۔

اس طرح، اس شعر میں عشق کی غیرت اور عاشق / متکلم اور معشوق کے رشتوں کے شکست پذیر (brittle) ہونے اور ذرا سی بات پر بھی معرض خطر میں ہونے کا مضمون تو ہے ہی (عشق کے تعلقات کی شکست پذیری (brittleness) کا مضمون بالکل نیا ہے۔) اس میں معاملے کا بھی عجب لطف ہے، اور عاشق و معشوق کسی تصوراتی یا ڈرامائی بندھن کے

تقاضوں کو اُدا (act out) کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ابھی عشق ہے اور وفا ہے، ابھی وفا نہیں صرف عشق ہے۔ ابھی آنا جانا، اُٹھنا بیٹھنا، خود کو اُس کے حلقہ بگوشوں میں داخل رکھنے کی دھن ہے، ابھی وہ بھی نہیں کسی اور در پر ناصیہ فرسائی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ دونوں ہی کسی سوانگ یا بہروپ (pantomime) کے کردار ہیں۔ لیکن یہ سوانگ ایسا ہے جس میں کام کرنے والوں پر موت منڈلا رہی ہے۔ اس شعر میں ایک طرح کا مزاح اسود (black humour) تو ہے، لیکن اس کے مزاح پر اس کی سیاہی غالب آگئی ہے۔ ایسے شعر مجھے ہمیشہ بیکیٹ (Becket) کی یاد دلاتے ہیں۔ یہ بات بھی سوچنے کی ہے کہ عشق اور اس کی آزردگی کا یہ سوانگ رچانے والے اپنے انجام سے بھی باخبر ہیں کہ نہیں؟

یہ سوال اس لیے اہم ہے کہ انجام کی ایک شکل تو مصرع اولیٰ ہی میں موجود ہے، جس سے معلوم ہوتا ہے کہ غیرت عشق کے یہ افسانے زمانہ گذشتہ کے ہیں۔ اس وقت کیا حال ہے، یہ مذکور نہیں۔ اس طرح امکانات کی ایک پوری دنیا آباد ہو جاتی ہے۔ (۱) اب وہ غیرت عشق ختم ہو چکی۔ اب تو ہم ذلت پر ذلت سہتے ہیں اور اُف نہیں کرتے۔ (۲) اب وہ عشق ہی نہیں رہ گیا۔ (۳) اب ہوس ہی ہوس ہے، عشق کی غیرت کہاں؟ اپنی ہوس پوری کرنے جاتے ہیں اور اس مقصد کے حصول میں ذلیل بھی ہوئے تو کیا ہوا؟ اب ہم عاشق تو ہیں نہیں کہ باغیرت بھی ہوں۔ (۴) اب وہ سب افسانے قصۂ پارینہ ہوئے۔ اب نہ عشق ہے نہ معشوق۔ (۵) اب نہ اس جیسا معشوق ہے اور نہ ہم جیسا عاشق۔

اس شعر میں ابہام کی ایک اور تہ بھی ہے۔ متکلم/عاشق بار بار ترکِ وفا کرتا تھا، لیکن اس طرز عمل پر معشوق کا ردِ عمل کیا تھا، یہ ظاہر نہیں کیا۔ بہ ظاہر معشوق ہر بار کی واپسی کو بہ خوشی قبول کرتا تھا۔ یا (۲) اس کو اس بات کی پروا ہی نہ تھی کہ کون آتا ہے کون جاتا ہے۔ لاجواب شعر ہے۔

۴۵۸/۳ مصرع اولیٰ سے دلچسپ غلط فہمی پیدا ہوتی ہے۔ بادی النظر میں یہ کہا گیا ہے کہ دل کی بیماری کے تعلق سے ہم مطمئن تھے کہ یہ ٹھیک ہی ہو جائے گی۔ ''دل'' کی مناسبت سے ''خاطر'' اور ''جمع'' بہت خوب ہیں۔ مصرع ثانی میں معلوم ہوتا ہے کہ بات ہی کچھ دوسری ہے، اور خاطر جمع ہونے سے اصل مراد یہ ہے کہ دل کی بیماری سے صحت مند ہونے کی اُمید ہم کھو بیٹھے تھے۔ مصرع ثانی میں دوسرا لطف یہ ظاہر ہوا کہ لوگ بھی اس بات سے واقف تھے کہ اب یہ بیمار اچھا نہیں ہونے کا، لیکن وہ ''محبت سے'' دوا کرتے تھے، اس میں کئی نکتے ہیں۔ اول تو یہ کہ محبت کا علاج محبت سے کرتے تھے، یعنی علاج بالمثل کرتے تھے۔ اس میں پھر دو نکتے ہیں۔ (۱) علاج کی کامیابی یہ ہے کہ مریض اچھا ہو جائے، یعنی محبت زائل ہو جائے (۲) لیکن علاج کی کامیابی یہ ہے کہ محبت (دوا) کا اثر ہو جائے۔ یعنی محبت بڑھ جائے۔ اس کی بھی دو شکلیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ معشوق کی محبت بڑھ جائے۔ اور دوسری یہ کہ معشوق کی محبت کے بجائے معالج کی محبت کا اثر ہو جائے۔ نکتہ اول کے ان مختلف پہلوؤں اور تہوں کے بیان کے بعد دوسرا نکتہ ملاحظہ ہو۔ (۲) لوگ محبت سے، یعنی از راہ محبت دوا کرتے تھے۔ (۳) تیسرا نکتہ یہ ہے کہ لوگ نہایت محبت اور دلی شغف اور لگاؤ کے ساتھ ہماری دوا کرتے تھے۔

مصرع اولیٰ کا ٹھنڈا سپاٹ لہجہ بھی دراصل بڑا پُر فریب ہے۔ ایک طرف تو متکلم یہ کہتا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ ہم اپنے مرنے کے لیے بہانہ تلاش کر ہی رہے تھے اب جب ہمیں دل کی بیماری ہوئی (ہم عشق میں مبتلا ہوئے) تو ہماری

خاطر جمع ہوئی کہ اب ہماری آرزو پوری ہوگی۔ (یعنی متکلم خواہشِ مرگ کا شکار تھا۔) دوسری طرف ایسا لگتا ہے کہ متکلم دنیا اور کاروبارِ دنیا پر طنز کر رہا ہے، کہ ہم تو جانتے ہی تھے کہ ہم کو اس بیماری سے اُٹھنا نصیب نہ ہوگا۔ لیکن لوگ محبت سے دوا کرتے تھے۔ اس لیے ہم نے چارہ سازوں کو منع بھی نہ کیا، وہ اپنے کام میں رہے اور ہم اپنے کام میں۔ وہ مرض کی تدبیر کرتے رہے اور ہم آہستہ آہستہ مرتے رہے۔

عشق کی بیماری کے موضوع پر میر نے بہت سے عمدہ عمدہ شعر کہے ہیں۔ مثلاً ۴۰/۳۔ پھر حسب ذیل اشعار بہ طور نمونہ ملاحظہ ہوں:

جن جن کو تھا یہ عشق کا آزار مر گئے اکثر ہمارے ساتھ کے بیمار مر گئے (دیوانِ اوّل)

عشق کی ہے بیماری ہم کو دل اپنا سب درد ہوا رنگ بدن میت کے رنگوں جیتے جی ہی پہ زرد ہوا (دیوانِ چہارم)

دیوانِ اوّل کے شعر میں طباعی ہے اور دیوانِ چہارم کے شعر میں پیکر کی ندرت۔ لیکن شعرِ زیرِ بحث میں معنی کی فراوانی نے اسے کچھ اور ہی رنگ دے دیا ہے۔

(۴۵۹) (۱۴۹۶)

ہم عاشقان زرد و زبون و نزار سے مت کر ادائیں ایسی کہ بیزار ہو کوئی

۴۵۹/۱ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، میر نے ایسے شعر کثرت سے کہے ہیں جن میں معشوق کے سامنے عاجزی اور زبوں حالی کے بجائے معشوق سے مقابلہ کرنے، اُس سے برابری کا معاملہ کرنے، اور اُس کے ظلم کا جواب ترکِ محبت سے دینے کا مضمون ہے۔ ایک شعر ابھی ۴۵۸/۲ پر گذر چکا ہے۔ یا پھر دیوانِ اوّل میں ہے:

باہم سلوک تھا تو اُٹھاتے تھے نرم گرم کاہے کو میر کوئی دبے جب بگڑ گئی

مومن نے ذرا دنیادارانہ انداز میں اس مضمون کو یوں کہا ہے:

معشوق سے بھی ہم نے نبھائی برابری واں لطف کم ہوا تو یہاں پیار کم ہوا

لیکن شعرِ زیرِ بحث میں مصرعِ اولیٰ کی ندرت اور لہجے نے اس مضمون کی دنیا ہی بدل دی ہے۔ متکلم اور اُس کے ہم مشرب (یا شاید صرف متکلم) نہ صرف عاشق ہیں، بل کہ زرد اور زبوں اور نزار بھی ہیں۔ اس کے باوجود ان میں اتنی عزتِ نفس باقی ہے کہ وہ معشوق کے برتاؤ اور بے اَدائی یا کج اَدائی کی حدیں مقرر کر سکتے ہیں، کہ اس سے آگے نہ بڑھنا، ورنہ ہم بے زار ہو جائیں گے۔ اس میں کئی طرح کے لطف ہیں۔ اوّل تو پورے شعر میں خود عاشقوں پر طنز ہے، کہ ہیں تو زبوں و نزار، لیکن طنطنے اس قدر ہیں کہ معشوق سے اکڑنے، اور اُس کو عشق کی شراکت میں فریقِ ثانی قرار دینے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ دوم یہ کہ اس میں شعورِ ذات کے ساتھ ساتھ عشق کے وقار کا احساس بھی ہے، کہ ہم زبون و نزار ہیں، لیکن دبی ہوئی چیونٹی بھی کاٹ لیتی ہے۔ ہم کو کلیتہً حقیر نہ سمجھو۔ تیسری بات یہ کہ اس بہ ظاہر جنگ جویانہ تنبیہ میں دراصل اپنی غرض پنہاں ہے، کہ اگرچہ بے زار ہونے کی دھمکی دے رہے ہیں۔ لیکن اصل حقیقت تو یہی ہے کہ اگر معشوق سے بے زار ہوے تو دنیا سے بے زار ہونا پڑے گا۔ یا پھر اصل مقصدِ حیات تو عشق ہے۔ اگر معشوق سے چھوٹ گئے تو پھر زندگی میں رہا کیا؟ یا

پھر یہ کہ ترک عشق اور ترک زیست ایک ہی شے ہیں۔ اگر ترک عشق کیا تو گویا مر ہی گئے۔ لہٰذا اصل فائدہ اپنا مقصود ہے، کہ ہمیں بے زار ہونے پر مجبور نہ کرو۔ ہم اگر بے زار ہوے (تم سے، یا عشق سے) تو ہمیں جان سے ہاتھ دھونا پڑے گا۔ چوتھا نکتہ یہ کہ ممکن ہے خود کو زبون وزردو نزار طنز یہ کہا ہو۔ یعنی در حقیقت ایسے ہیں نہیں، لیکن چوں کہ معشوق ان کو ایسا سمجھتا ہے، اس لیے کہتے ہیں کہ ہم زبون و زرد سہی لیکن پھر بھی ایسے گئے گذرے نہیں ہیں کہ تم ہمارے ساتھ بُرا سلوک کرو اور ہم کچھ نہ بولیں۔ پانچواں نکتہ یہ کہ جھنجھلا کر کہا ہے، کہ اچھا ہم زبون و نزار سہی، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ تم ہمیں بے زار کر دو۔

اب مصرع ثانی کو دیکھیے۔ ''مت کر اُدائیں ایسی'' کا ابہام بہت خوب ہے۔ وہ کون سی اُدائیں ہیں جن کی بنا پر بے زاری ہو سکتی ہے؟ بے زار کن اُداؤں میں کج اُدائی، غمزۂ بے جا، رقیب نوازی، یہ سب تو ہو ہی سکتے ہیں، لیکن اس کا بھی امکان ہے کہ ان اداؤں سے مراد معشوق کی بد صحبتی اور اُس کا عامیانہ پن، اُس کے کردار کی رکاکت ہو۔ چناں چہ دیوانِ سوم میں ہے :

(۱) سنا جاتا ہے اے گھتیے ترے مجلس نشینوں سے کہ تو دارو پیے ہے رات کو مل کر کمینوں سے

(۲) دشمنوں کے رو بہ رو دشنام ہے یہ بھی کوئی لطف بے ہنگام ہے

یا پھر معشوق لالچی اور دولت کا خواہاں ہو، جیسا کہ دیوانِ چہارم ہی میں ہے :

غریبوں کی تو پگڑی جاے تک لے ہے اُتروا تو تجھے اے سیم بر لے بر میں جو زردار عاشق ہو

''بے زار ہو کوئی'' بھی کثیر المعنی ہے۔ (۱) کوئی ایک شخص بے زار ہو جاے۔ (۲) تم سے بے زار ہو جاے۔ (۳) عاشق سے بے زار ہو جاے۔ (۴) ان اداؤں سے بے زار ہو جاے۔ (۵) لوگ عموماً بے زار ہو جائیں۔

مصرع اولیٰ میں زرد، زبون، نزار کی تجنیس عمدہ ہے۔ پھر ''نزار'' اور ''بے زار'' میں رعایت بھی خوب ہے۔ پورے شعر پر طنز، بے دماغی اور اکتاہٹ کا تاثر چھایا ہوا ہے۔ اس کے برخلاف مندرجہ ذیل شعر میں طنز کی کیفیت زیادہ ہے:

جب تلک شرم رہی مانع شوخی اس کی تب تلک ہم بھی ستم دیدہ حیا کرتے تھے (دیوانِ چہارم)

ستم دیدہ کی حیاداری کا مضمون تازہ ہے معشوق کی بد صحبتی اور اس کے باعث اُس کی بدنامی اور عاشق کی ناراضگی یا آزردگی پر غالب نے خوب کہا ہے :

ہم نشینی رقیباں گرچہ ہے سامان رشک لیکن اس سے ناگوار تر ہے بدنامی تیری

لیکن اس مضمون (معشوق کی بد صحبتی) کو نظیری نے روز مرہ کی دنیا میں عاشق کی بے بسی اور اس میں بھی بات کو بدل لینے کی صلاحیت کے پہلو سے ایسا بیان کیا ہے کہ میر اور غالب بہت پچھڑ گئے ہیں :

مردم از شرمندگی تا چند باہر ناکسے مردمت از دور بنمایند و گویم یار نیست

(میں تو شرمندگی کے مارے مر گیا۔ لوگ تجھے ہر ناکس کے ساتھ گھومتے ہوے کب تک دُور سے مجھے دکھائیں

اور میں کب تک کہوں "یہ میرا معشوق نہیں۔")

ملاحظہ ہو ۴۶۱/۱۔

(۴۶۰) (۱۴۹۸)

دیر سے ہم کو بھول گئے ہو یاد کرو تو بہتر ہے غم حرماں کا کب تک کھینچیں شاد کرو تو بہتر ہے

زخم دامن دار جگر سے جامہ گذاری ہونہ گئی ظلم نمایاں اب کوئی جو ایجاد کرو تو بہتر ہے جامہ گذاری=مرجانا

۱۲۲۵ عشق میں دم مارا نہ بھو تم چپکے چپکے میرؔ کھپے لوہو منھ سے مل کر اب فریاد کرو تو بہتر ہے

۴۶۰/۱ اس شعر پر حافظ کا پرتو معلوم ہوتا ہے:

دیریست کہ دلدار پیامے نہ فرستاد ننوشت کلامے و سلامے نہ فرستاد

(معشوق نے دیر سے مجھے کوئی پیغام نہیں بھیجا۔ نہ کوئی بات لکھی نہ سلام ہی بھیجا۔)

کیفیت دونوں شعروں میں ہے۔ حافظ کے یہاں تھوڑی سی مایوسی اور نا اُمیدی ہے، تو میر کے یہاں ایک محزوں اور غالباً جھوٹی اُمید۔ لیکن میر کے یہاں معنی کے بھی بعض پہلو ہیں۔ سب سے پہلے تو "بہتر ہے" کا لطف ملاحظہ ہو۔ بہ ظاہر یہ صیغۂ اوسط ہے، لیکن اس کے معنی تفصیل کے ہیں، یعنی "سب سے اچھا" روز مرہ یہی ہے۔ لیکن ایہام کا پہلو بھی ہے، کہ یاد کرنا اور شاد کرنا بہتر ہیں، لیکن شاید کوئی اور چیزیں، کچھ اور لطف وعنایت، بہترین بھی ہیں، لیکن متکلم بہترین کا تقاضا نہیں کر رہا ہے۔ وہ متوسط ہی پر خوش ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ معشوق اگر یاد ہی کرلے تو یہ باعث شادمانی ہوگا اور حرماں کا غم ختم ہو جائے گا۔ یعنی معشوق سے کچھ زیادہ کی طلب نہیں، نہ کیفیت کے لحاظ سے اور نہ کمیت کے لحاظ سے۔

اب سوال یہ اُٹھتا ہے کہ یاد کرنے سے کیا مراد ہے؟ اگر حافظ کی زبان میں جواب دیں تو اس سے مراد یہ ہے کہ معشوق کوئی پیغام بھیجے، کوئی بات کہلا بھیجے۔ کچھ نہیں تو سلام ہی کہلا بھیجے۔ لیکن "یاد کرنا" کے ایک معنی "بلانا" بھی ہوتے ہیں۔ خاص کر جب کوئی اعلا شخص کسی ادنی کو بلائے تو اُسے "یاد کرنا" یا "یاد فرمانا" بولتے ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "بادشاہ سلامت نے یاد فرمایا ہے۔" یعنی "حاضر ہونے کا حکم دیا ہے۔" فتح الدولہ برقؔ کا شعر ہے:

کہتا ہوں تصور میں محبان عدم سے مرتے ہیں کہ کس دن ہمیں تم یاد کرو گے

لہٰذا میر کے مطلعے میں "یاد کرو تو بہتر ہے" کے معنی ہو سکتے ہیں کہ تم ہمیں بلالو بہت اچھا ہو۔ اس سے اچھا کچھ نہیں کہ تم ہمیں بلالو۔ اب "دیر سے ہم کو بھول گئے ہو" میں یہ کنایہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ معشوق کبھی کبھی متکلم کو یاد کیا کرتا تھا (دونوں معنی میں) اور اب جو بہت دن سے التفات نہیں ہوا ہے تو متکلم اپنے دل ہی دل میں معشوق سے بات کرتا ہے، یا واقعی اُسے پیغام بھیجتا ہے۔ شعر میں اُمید کی جو خفیف سی جھلک ہے وہ اسی بنا پر ہے کہ گذشتہ زمانے میں معشوق کبھی کبھی التفات کرتا تھا۔ لیکن لہجے میں جو محزونی ہے اس سے یہ بھی گمان گذرتا ہے کہ متکلم کو اس اُمید کے برآنے کی کچھ خاص توقع ہے نہیں۔ وہ بس ایک التجا کر رہا ہے۔ نہ حق مانگ رہا ہے اور نہ تقاضا کر رہا ہے۔ عاشق اور معشوق کے درمیان جو نابرابری کی مساوات ہے، اور عشق و عاشقی کے معاملات میں معشوق جس طرح عاشق پر فوقیت رکھتا ہے، اس کی اچھی تصویر اس شعر میں

ہے۔ نظام عشق ہی یہی ہے کہ عاشق اپنے بلاوے یا اپنے یاد کیے جانے کی التجا کرے، اس بات کی شکایت نہ کرے کہ معشوق نے اُسے بھلایا کیوں؟

لیکن میر کے نظام میں عاشق بالکل بے ضرر اور سراسر مجبور بھی نہیں۔ وہ تھوڑی بہت چالاکی، تھوڑی بہت نصیحت پر قدرت بھی رکھتا ہے۔ چناں چہ شعر زیرِ بحث میں ''بہتر ہے'' کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ معشوق کے حق میں یہی بہتر ہے کہ وہ عاشق کو یاد کر لے۔ اگر یہ سوال ہو کہ عاشق کو یاد کرنا معشوق کے حق میں بہتر کیوں کر ہو سکتا ہے؟ تو اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ (۱) متکلم سے بڑھ کر سچا عاشق کوئی نہیں، اس لیے اُس کو یاد کرنے رہلوانے میں معشوق کا یہ فائدہ ہے کہ وہ اپنے سب سے سچے اور پُر خلوص عاشق کی صحبت کا لطف اٹھائے گا اور اس طرح جھوٹے یا کم سچے عاشقوں سے محفوظ رہے گا۔ (۲) سچے عاشق کو اپنے گرد و پیش رکھنے سے معشوق کی عزت اور وقار میں اضافہ ہوگا۔ (۳) معشوق کی نیک نامی اسی بات میں ہے کہ وہ اپنے عاشقوں کو بھولتا نہیں۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ شعر کے بہ ظاہر یک رنگے لہجے میں دراصل بڑی رنگا رنگی ہے۔ خاص میر کی طرح کا شعر ہے، اور حافظ سے بہت آگے بڑھا ہوا ہے۔

۴۶۰/۲ یہاں بھی کیفیت کے باعث معنی کے پہلو، حتا کہ شعر کا طنزیہ تناؤ تھوڑی دیر کے لیے نگاہ سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔ ''زخم دامن دار'' بہت گہرے زخم کو کہتے ہیں۔ لہٰذا جگر کے زخم کے لیے ''دامن دار'' بہت مناسب ہے، کہ جگر کا زخم دور جسم کی گہرائی میں ہوگا اور دکھائی نہ دے گا۔ پھر ''جامہ گذاری'' بہ معنی ''موت'' کے ساتھ دامن دار زخم کا پیکر و استعارہ لانا رعایت کا کمال ہے۔ مزید یہ کہ ''دامن دار'' زخم کے ناکام ہونے کے بعد ''ظلم نمایاں'' ایجاد کرنے کی دعوت میں بھی ایک نکتہ ہے، کہ دامن دار زخم اور زخم نمایاں دونوں کے معنی ہیں ''گہرا زخم''۔ جو زخم گہرا ہوگا اُس کے اندر تک دیکھ نہیں سکتے، لہٰذا ایسا زخم بڑی حد تک پوشیدہ بھی ہوگا اس اعتبار سے ''ظلم نمایاں'' خوب ہے، کہ جو کام پوشیدہ زخم سے نہ ہو سکا، وہ کھلے ہوئے ظلم سے لیا جائے ''ظلم نمایاں'' کے لیے مزید ملاحظہ ہو ۳۹۸/۱۔

اب طنز کے پہلو ملاحظہ ہوں۔ متکلم اپنی سخت جانی کے بہانے معشوق کی ناکامی پر طنز کر رہا ہے، کہ تم نے جگر پر کاری زخم لگایا، پھر بھی ہمیں مار نہ سکے۔ اچھا اب ایک کھلا ہوا ظلم کر کے دیکھو، کہ جگر کا زخم تو کسی نے دیکھا بھی نہیں تھا۔ شاید ظلم نمایاں سے تمھارا کام چل سکے۔ دوسرا پہلو یہ کہ اگر تمھیں اپنے قتال ہونے کی شہرت قائم رکھنی ہے تو تمھیں اور کوشش کرنی پڑے گی، ابھی تم ناآزمودہ کار ہو۔ تیسرا پہلو یہ کہ موت کی آرزو شاید متکلم کو بھی تھی۔ اور ''بہتر ہے'' سے مراد ہے ''میرے لیے بہتر ہے''۔ لیکن متکلم نے لہجہ ایسا اختیار کیا ہے گویا معشوق کی خیر خواہی میں کہہ رہا ہے، کہ مجھے مارنا ہے تو کوئی اور طریقہ ایجاد کرو۔ پھر ''ظلم'' کا لفظ بھی رکھ دیا، گویا معشوق کو بھی یہ بات قبول ہوگی کہ میں ظالم ہوں۔

ایک مزید نکتہ یہ ہے کہ ''جامہ گذاری'' کے لغوی معنی ہیں ''کپڑے اُتارنا'' اس اعتبار سے ''دامن دار'' تو مناسب ہے ہی ''نمایاں'' میں بھی ایک مناسبت ہے، کہ کپڑے اُتارنے سے جسم نمایاں ہو جاتا ہے۔ ظلم نمایاں کے ذریعہ ایک طرح کی جامہ گذاری تو ہو ہی جائے گی، کہ متکلم کا حال سب پر واضح ہو جائے گا۔

۳۶۰/۳ اس شعر میں بھی کیفیت کی فراوانی ہے، لیکن یہاں ردیف نئے انداز کا لطف دے رہی ہے۔ اگر ''بہتر ہے'' کے معنی ''مناسب ہے''، ''زیادہ اچھا ہے'' لیے جائیں تو یہ فقرہ پورے شعر کے ماحول میں کم زور معلوم ہوتا ہے۔ یہی کم زوری اس کی مضبوطی ہے، کہ جس شخص نے کبھی دم نہ مارا ہو، اور جو چپکے چپکے ہی جان کھپاتا رہا ہو، اُس کے حق میں صرف ''بہتر'' بات کا مشورہ دیا جائے! اس طرح شعر میں ایک تناؤ پیدا ہوتا ہے کہ متکلم کہیں طنز تو نہیں کر رہا ہے؟ یا پھر کیا وہ اس قدر بے ہنر اور نا اہل (inefficient) ہے کہ ایسی سخت صورت حال میں مبتلا شخص کو صرف ''بہتر'' بات کا مشورہ دے رہا ہے، اور وہ بھی اس قدر رواروی میں، گویا کوئی خاص بات ہی نہیں؟ یعنی نہ تو یہ خاص بات ہے کہ میر نے دم نہ مارا اور چپکے ہی چپکے کھپتا رہا، اور نہ یہ خاص بات ہے کہ وہ منھ پر لہو مل کر فریاد کرے؟ یہ سب کچھ بس یوں ہی ہو رہا ہے؟

طنز کے ان ابعاد، اور متکلم کی اس بہ ظاہر نا اہلی کے باعث ہم ایک لمحے کے لیے اس بات کو نظر انداز کر جاتے ہیں کہ لہجہ اگر چہ رواروی کا ہے، لیکن مشورہ بڑا سخت اور ڈرامائی ہے۔ منھ پر لہو ملنے میں کنایہ اس بات کا ہے کہ میر نے بہت زخم کھائے ہیں۔ لیکن اس میں نشانیاتی پہلو یہ ہے کہ منھ پر لہو ملنا میر کی گذشتہ زندگی کا اشارہ ہے کہ وہ سر تا سر خون میں نہائی ہوئی رہی ہے، یا پھر میر کی ہر چیز دل، جگر، جان، خون ہو کر رہ گئی ہے۔ اس شعر کا موازنہ ۱۳۸/۱ سے کریں تو ذہنی صورت حال اور مزاج کی دو انتہاؤں کا سامنا ہوتا ہے۔ ۱۳۸/۱ میں ایک وجد ہے۔ ایک اہتزاز ہے، لیکن وہاں متکلم کا جوش و خروش، اور نا تجربہ کاری کا پیدا کردہ اُس کا ذوق و شوق عشق، عجب خوف انگیز سی تھرتھری ہمارے اندر پیدا کرتا ہے۔ شعر زیر بحث میں سارا جوش ٹھنڈا پڑ چکا ہے اور بریخت کے ڈرامے میں Mother Courage کی طرح میر نے کرب اور نقصان کا ہر تجربہ جھیل لیا ہے۔ اب میر کے جوش و ذوق کی شدت نہیں، بل کہ اس کے درد کی خاموش گہرائی ہمارے دل میں خوف پیدا کرتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ منھ پر لہو مل کر فریاد کرنے کا مشورہ رواروی میں اس لیے دیا گیا ہے کہ اب اس کی کوئی واقعی ضرورت نہیں، میر کی خاموش زندگی Mother Courage کے سکوت کی مانند سر تا پا فریاد ہے۔ شعر کا المیہ زور قابل داد ہے۔

(۴۶۱) (۱۵۰۱)

اکثر کی بے دماغی ہر دم کی سر گرانی ‏ ‏ اب کب گئی اٹھائی ہے زور نا توانی

اٹھانا=برداشت کرنا
زور=بہت

اس غیرت قمر کی خجلت سے تاب رخ کی ‏ ‏ آئینہ تو سراسر ہوتا ہے پانی پانی

مرزائی فقر میں بھی دل سے گئی نہ میرے ‏ ‏ چہرے کے رنگ اپنے چادر کی زعفرانی

۴۶۱/۱ یہ ظاہر بالکل رسمی، بے رنگ شعر ہے۔ لیکن تامل کریں تو اس میں معنی آفرینی کے متعدد کرشمے جگمگاتے نظر آتے ہیں۔

(۱) ''بے دماغی'' میر نے اکثر استعمال کیا ہے، بہ معنی ''چڑچڑاپن''، ''ناراضگی''، ''ہم آشفتگی''، وغیرہ۔ یہاں یہ معشوق کے لیے تو ہے ہی، خود متکلم کے لیے بھی ہو سکتا ہے، کہ میں اکثر بے دماغ اور سرگراں رہتا ہوں۔ تیسرے معنی

''اکثر'' سے نکلتے ہیں، کہ 'اکثر لوگوں کی بے دماغی۔'' یعنی اکثر لوگ مجھ سے بے دماغ رہتے ہیں۔ یعنی ایک معنی تو وقت سے متعلق ہیں، کہ اکثر اوقات میں اور ایک معنی تعداد سے متعلق ہیں، کہ اکثر لوگ۔

(۲) ''سرگرانی'' کے معنی بھی ''ناراضگی'' ہیں، لیکن اس کے لغوی معنی ہیں ''سر کا بھاری ہونا''۔ اس اعتبار سے مصرع ثانی میں اس سرگرانی کے اُٹھانے (= برداشت کرنے) کی بات خوب ہے۔ ''اُٹھانے'' اور ''سرگرانی'' میں رعایت پُر لطف ہے، اور ''سر'' کی رعایت سے ''اُٹھائی'' بھی عمدہ ہے۔ (''سر اُٹھانا'' محاورہ ہے۔)

(۳) اُٹھانے کا تعلق مصرع اولیٰ کی چیزوں سے تو ہے ہی، کہ اکثر (معشوق کی/لوگوں کی/ہماری) بے دماغی اور ہر دم سرگرانی (معشوق کی/لوگوں کی/اپنی) اب اُٹھائی نہیں جاتی لیکن اس کا تعلق ''ناتوانی'' سے بھی ہوسکتا ہے۔ اب یہ معنی نکلے کہ اکثر بے دماغی ہے اور ہر دم سرگرانی ہے، (معشوق کی/لوگوں کی/اپنی) اس کے باعث میری (ذہنی) ناتوانی بہت بڑھ گئی ہے۔ یا اس بے دماغی اور سرگرانی نے مجھے اس قدر اعصابی تناؤ میں ڈال دیا کہ اس کے باعث میری ناتوانی اور بڑھ گئی۔ اب یہ ناتوانی اس قدر ہے کہ میں اسے برداشت نہیں کرسکتا۔

(۴) ناتوانی کے باعث چیزیں اُٹھانا مشکل یا ناممکن ہوتا ہے۔ یہاں خود ناتوانی کو اُٹھانے کی بات ہو رہی ہے۔ اس طرح بیان میں عمدہ تناؤ پیدا ہو رہا ہے۔

(۵) ناتوانی کی شدت بیان کرنے کے لیے ''زور ناتوانی'' کہنا طباعی اور خلاقی کا کمال ہے، کہ جو لفظ قوت اور توانائی کے معنی رکھتا ہے۔ اُس کو ناتوانی کی کثرت کے لیے استعمال کیا۔ اٹھارھویں صدی میں ''زور'' بہ معنی ''بہت زیادہ'' مستعمل تھا، لیکن شعر زیرِ بحث کے سیاق میں اس کا استعمال لفظ تازہ کا حکم رکھتا ہے۔

(۶) شعر کا ابہام بھی دل چسپ ہے کہ بے دماغی وغیرہ کو اُٹھانے سے قاصر ہو تو گئے، لیکن یہ واضح نہ کیا کہ آئندہ کا لائحہ عمل کیا ہوگا؟ اگر اپنی ہی بے دماغی وغیرہ کا ذکر ہے، اور اب اُسے اُٹھانے سے مجبور ہیں تو جان دینے کے سوا کوئی چارہ نہیں۔ اور اگر معشوق کی بے دماغی وغیرہ کا معاملہ ہے، تو ترکِ عشق کرنا ہوگا، جو موت سے بدتر ہے۔ اور اگر لوگوں کی بد دماغی معرضِ بحث میں ہے، تو دنیا ترک کرنی ہوگی۔ ہر صورت میں مرض سے علاج بدتر ہے، خوب شعر کہا۔ ملاحظہ ہو $\frac{۳۰۹}{۱}$۔

$\frac{۳۶۱}{۲}$ معشوق کے حُسن کے آگے پھول اور آئینہ دونوں ہی شرم سے پانی پانی ہو جاتے ہیں، یہ مضمون عام ہے۔ چناں چہ ملاحظہ ہو $\frac{۴۵}{۱}$ پھر دیوانِ سوم میں ہے:

سب شرم جبین یار سے پانی ہے ہر چند کہ گل شگفتہ پیشانی ہے

شگفتہ پیشانی = خندہ پیشانی ماتھے پر شکن نہ ہونا

شعر زیرِ بحث میں کوئی خاص بات نہیں، سوائے اس کے کہ چاند اور پانی کے تلازموں کی مراعات خوب ہے، اور ''غیرت'' کی مناسبت سے ''پانی پانی ہونا'' بھی اچھا ہے۔ ''تاب'' کے معنی چوں کہ ''گرمی'' بھی ہوتے ہیں، اس لیے اس اعتبار سے بھی ایک مناسبت ہے، کہ گرمی میں پسینہ آتا ہے۔ آئینے میں چمک ہونے کے اعتبار سے اس میں آب (= پانی) فرض

کرتے ہیں اور اسی اعتبار سے آئینے کو چشمہ یا دریا بھی فرض کرتے ہیں۔ غالب:

بے خبر مت کہ ہمیں بے درد خود بینی سے پوچھ	قلزم ذوق نظر میں آئینہ پایاب تھا

ان مناسبتوں کے اعتبار سے آئینے کو پانی پانی کہنا دلچسپ ہے، چاند اور پانی میں ربط کی وجہ سے معشوق کو غیرت قمر کہنا اور اُس کے چہرے کی چمک کا ذکر کرنا۔ اور اس چمک کے باعث آئینے کا پانی پانی ہو جانا، یہ سب بہت خوب ہیں۔ غرض شعر معمولی ہے لیکن رعایتوں اور مناسبتوں نے لطف پیدا کر دیا ہے۔

۴۶۱/۳ ہماری کلاسیکی شاعری میں عاشق کو عام طور پر سیاہی مائل رنگ کا تصور کرتے ہیں۔ جب اس کے چہرے کا رنگ اُڑ جاتا ہے تو اُسے زرد رو تصور کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف، معشوق کا رنگ سنہرا چمپئی، (کندنی) فرض کرتے ہیں، اور جب اُس کے چہرے کا رنگ اُڑ جاتا ہے تو اُسے سفید رو تصور کرتے ہیں۔ اس مسئلے پر تفصیلی بحث گذشتہ صفحات میں گذر چکی ہے، مثلاً ۱۳۳/۴، ۱۷۴/۲، ۲۳۵/۱، ۳۷۲/۲ وغیرہ۔ عاشق کے چہرے کی زردی کا مضمون غالباً سعدی کا ایجاد کردہ ہے:

گر بگویم کہ مرا حال پریشانی نیست	رنگ رخسار خبر می دہد از سر ضمیر

(اگر میں یہ دعوا کروں بھی کہ مجھے کوئی پریشانی نہیں ہے، تو میرے چہرے کا رنگ میرے اندر کے راز کو ظاہر کر دیتا ہے۔)

مولانا روم نے بات اور بھی صاف کر دی ہے۔ مثنوی (دفتر اوّل) میں کہتے ہیں:

ہر کہ او بیدار تر پر درد تر	ہر کہ او آگاہ تر رخ زرد تر

(جو جتنا ہی (دل کے اعتبار سے) بیدار ہے، وہ اتنا ہی دردمند ہے۔ جو جتنا ہی (روحانی اعتبار سے) آگاہ ہے، اُس کا چہرہ اُتنا ہی زرد ہے۔)

ہمارے یہاں اٹھارھویں صدی آتے آتے یہ بات گویا مسلّم ہو گئی تھی کہ دردمندی کے باعث، اور سوزِ دروں کے باعث، عاشق کا چہرہ زرد ہوتا ہے۔ چناں چہ "بوستانِ خیال" میں ہے:

زردی رنگ رخسار اس کی عاشقی کی دلیل واضح ہے۔

(جلد اوّل، صفحہ ۱۷۱، ترجمہ: خواجہ امان)

ولی نے اس مضمون کو بڑی نزاکت اور معنویت سے کہا ہے:

محبت میں تری اے گوہر پاک	ہوا ہے رنگ میرا کہربائی

"کہربا" یا "کاہ ربا" زرد رنگ کے عنبر کو کہتے ہیں، چوں کہ عنبر سیاہ (یا گہرے سبز) رنگ کا بھی ہوتا ہے، اس لیے کہربائی کہنے سے عاشق کے دونوں رنگوں کی طرف اشارہ ہو جاتا ہے۔ اور پیکر یہ بنتا ہے کہ عاشق کا رنگ پہلے سیاہ عنبری تھا، پھر زرد عنبری ہو گیا۔ میر نے بھی بالکل صاف "بوستانِ خیال" سے مضمون لے کر کہا ہے:

چاہ کا دعوا سب کرتے ہیں مانیے کیوں کر بے آثار	اشک کی سرخی زردی منھ کی عشق کی کچھ تو علامت ہو	(دیوانِ اوّل)

"مرزائی" کے معنی پر بحث کے لیے دیکھیں ۳۷۲/۲ "مرزائی" اور "مرزا" (= میرزائی اور میرزا) کا مضمون بھی

بہت پرانا ہے۔ ''بہارِ عجم'' میں ہے کہ ''مرزائی کشیدن'' کے معنی ہیں ''کسی کی شان و غرور کو برداشت کرنا'' سترھویں صدی میں مرزا کامران نامی ایک صاحب نے ''مرزا نامہ'' کے عنوان سے ایک مختصر رسالہ بھی لکھا ہے، جس میں ''مرزائی'' کے خواص اور ''مرزا'' بننے کے لیے ضروری شرائط بیان کیے ہیں۔ ان میں جہاں ایک طرف مختلف زبانوں (عربی، فارسی، ترکی، ہندی وغیرہ) کا جاننا اور ان کا صحیح تلفظ ادا کرنا ضروری قرار دیا ہے تو دوسری طرف میدانِ جنگ میں گولیوں کی زد سے دُور کھڑے ہونے اور خطرناک چیزوں (مثلاً مست ہاتھی) سے بچنے کو بھی اُتنا ہی اہم گردانا ہے۔

زیرِ بحث شعر میں میر نے جدت یوں کی ہے کہ چہرے کی زردی اور میرزائی کو ملا کر ایک نئی بات پیدا کر لی ہے۔ عاشقی میں چہرہ زرد ہو گیا ہے، لیکن مزاج کی میرزائی ویسی ہی ہے۔ لہٰذا زعفرانی (= زرد) چادر اصل میں مزاج کی نفاست کا ثبوت ہے، خانماں بربادی اور فقیری کا ثبوت نہیں۔ لطف یہ ہے کہ زعفرانی چادر اصل میں ہے کہ تو خانماں بربادی اور فقیری کے باعث (جوگی، سنیاسی، فقیر لوگ زعفرانی زرد لباس پہنتے تھے، یا بس ایک چادر زعفرانی زرد رنگ کی لے کر سارا بدن اس سے ڈھانک لیتے تھے۔) لیکن کہہ یہ رہے ہیں کہ چوں کہ ہمارے چہرے کا رنگ زرد ہے، اس لیے اس کی مناسبت سے ہم نے زعفرانی چادر اوڑھ لی ہے، یہ ثبوت ہے ہمارے مزاج کی نفاست اور طبیعت کی نزکت کا۔

بیان کے اس تناؤ کے باعث یہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ یہ شعر اپنے امیرانہ مزاج کی توصیف میں ہے، یا وہ توصیف محض ایک پردہ ہے، اس بات کو بیان کرنے کا کہ عاشقی نے میرا رنگ زرد کر دیا ہے۔ یعنی ایک طرح سے یہ شعر خوش طبعی اور شگفتگی کا اظہار ہے، اور ایک طرح سے اس بات کی دلیل ہے کہ:

ایک آفت زماں ہے یہ میر عشق پیشہ پردے میں سارے مطلب اپنے ادا کرے ہے (دیوانِ دوم)

مرزائی اور زعفرانی رنگ کے مضمون الگ الگ تو خوب استعمال ہوئے ہیں:

صحنِ صحرا کو سدا اشک سے کرنا چھڑکاؤ بس دوانہ ہوں میں قائم تری مرزائی کا (قائم چاند پوری)
جسم اس کے غم میں زرد از ناتوانی ہو گیا جامۂ عریانی اپنا زعفرانی ہو گیا (شاہ نصیر)
میرزائی کو نہ فرہاد نے چھوڑا تا مرگ جیغۂ سر تجھے اے تیشۂ آہن سمجھا (شاہ نصیر)

آخری دونوں اشعار پر میر کا اثر ظاہر ہے، لیکن مرزائی اور زعفرانی لباس کا مضمون شاہ نصیر اپنی تمام طباعی کے باوجود یک جا نہ کر پائے۔ نوجوان غالب نے زعفرانی رنگ کے لیے نئی روش اختیار کی، لیکن مرزائی کا مضمون ان سے رہ گیا:

ہنستے ہیں دیکھ دیکھ کے سب ناتواں مجھے یہ رنگ زرد ہے چمن زعفراں مجھے

خود میر دونوں مضامین کا امتزاج پہلے ہی کر چکے تھے:

فقر پر بھی تھا میر کے اک رنگ کفنی پہنی سو زعفرانی تھی (دیوانِ دوم)

دیوانِ دوم کے شعر میں مرزائی کا مضمون واضح نہ تھا، اس لیے اس کو نبھانا اتنا مشکل نہ تھا (ہاں ''اک رنگ'' مستغنی عن الشناء ہے۔) شعرِ زیرِ بحث میں دونوں مضامین کھل کر آ گئے اور کسی نقص کا احساس بھی نہیں ہوتا، بہت خوب کہا ہے۔

(۴۶۲) (۱۵۰۴)

چلو چمن میں جو دل کھلے ٹک ہم غمِ دل کہا کریں گے — طیور ہی سے بکا کریں گے گلوں کے آگے بکا کریں گے

۱۲۳۰ قرار دل سے کیا ہے اب کے کہ رک کے گھر میں نہ مریے گا یوں — بہار آئی جو اپنے جیتے تو سیر کرنے چلا کریں گے

برا ہے دل کا ہمارے لگنا لگانا غصے سے عاشقی کے — نچی جبیں سے گلی میں اس کی خراب وخستہ پھرا کریں گے   غصہ=رنج

ہلاک ہونا مقرری ہے مرض سے دل کے پہ تم کڑھو ہو — مزاج صاحب اگر ادھر ہے تو ہم بھی اپنی دوا کریں گے

۴۶۲/۱ اس پوری غزل میں غیر معمولی روانی، شور انگیزی، اور عجب طنطنہ آمیز محزونی ہے۔ پہلی بار پڑھیں تو جی چاہتا ہے کہ ساری کی ساری غزل (سات شعر) انتخاب میں رکھ لی جائے۔ دیر تک غور کرنے کے بعد تین شعر کم کیے گئے، یعنی شروع کے تین شعر اور مقطع رکھا گیا۔ عرصے بعد مزید غور کے دوران یہ محسوس ہوا کہ نہیں ایک شعر اور لینا چاہیے۔ چناں چہ ۴۶۲/۲ انتخاب میں آیا۔ اس کے کچھ دن بعد سوچ سمجھ کر مقطع اور اُس کے اُوپر کا شعر (۴۶۲/۴) نکال دیے۔ آخر میں اس سے بھی اطمینان نہ ہوا تو ۴۶۲/۴ کو واپس رکھ لیا، اس طرح غزل کی موجودہ شکل بنی۔

یہ تفصیل مَیں نے اس لیے بیان کی کہ قاری کو نہ صرف انتخاب کا طریقۂ کار سمجھنے میں مدد ملے، بل کہ یہ واضح ہو کہ میر کے کسی شعر کو محض اس بنا پر نظر انداز کر دینا مناسب نہیں کہ اس میں بہ ظاہر معنی کی کثرت نہیں ہے۔ اور کسی شعر کو محض اس بنا پر خوبی کے درجۂ اعلا پر رکھنا بھی مناسب نہیں کہ وہ ہمیں اچھا لگتا ہے، اگر اچھا لگنے کو معیار بنایا جائے تو میر کے کلام کا بڑا حصہ انتخاب میں آ جائے گا۔ لیکن مجھے ضرورت تھی ایسے انتخاب کی جس کے بارے میں مجھے اطمینان ہو کہ یہ انتخاب اعلا ترین اشعار پر مشتمل ہی نہیں ہے، بل کہ مَیں ان اشعار کی خوبی کو کم و بیش بیان بھی کر سکتا ہوں، یعنی انتخاب کا اصل معیار محض ذاتی پسند نہیں، بل کہ ایسی تعقلاتی پسند ہے، جس کو تنقیدی شعور، کلاسیکی غزل کی روایت کے تقریباً مکمل ادراک، اور شعر شناسی کے مختلف طریقوں سے واقفیت کی معاونت حاصل ہے۔ عسکری صاحب کا یہ قول بھی ذہن میں رکھیے کہ میر کی بہت سی غزلیں ایسی ہیں جن میں اعلا شعروں کی کثرت شاید نہ ہو لیکن پوری غزل سراپا انتخاب معلوم ہوتی ہے۔

مطلعے کے ساتھ ہی غزل ۱۳۸ کا مطلع ذہن میں آتا ہے، اور دونوں کا تضاد ہی دونوں مطلعوں کو یادگار بنانے کے لیے کافی ہے۔ ۱۳۸/۱ میں سادگی اور جنون کی سادہ لوحی، اور عشق کی خون افشانی کی خوف انگیز پیش آمد ہے۔ زیرِ بحث مطلع اُس وقت کا ہے جب متکلم پر عشق کی ہر کیفیت گذر چکی ہے، اور اب یا تو ایک بے کیف سا جنون ہے، یا پھر انقباض اور خاموشی کا وہ عالم ہے کہ اُس کو توڑنے کے لیے لایعنی بات بکنا اور آہ و زاری کرنا دونوں برابر ہیں۔ گویا مقصود سکوت کو توڑنا ہے، اور اس بات کا فرق بھی اب مٹ گیا ہے کہ شکستِ خموشی کے لیے آہ و نالہ ہو یا محض یاوہ گوئی۔ ان باتوں کو بکا (بکنا = لاطائل باتیں کہنا) اور بکا (= گریہ وزاری) کی تجنیس نے اور بھی تقویت بخشی ہے، کہ ''بکا کرنا'' میں ظاہراً کوئی فرق بھی نہیں۔

یہ بھی غور کیجیے کہ بکنے کا عمل طیور کے سامنے ہے، اور بکا کرنے کا عمل گلوں کے سامنے، گویا طیور کا زمزمہ محض لغو

اور یاوہ گوئی ہے، یا جس طرح طیور کی بات سمجھ میں نہیں آتی، اسی طرح میں بھی لایعنی باتیں کہوں گا۔ اور گل چوں کہ سرخ ہے (=خون میں تر ہے) اور جگر چاک ہے اس لیے گلوں کے آگے کھڑے ہو کر رونا زیادہ مناسب ہے۔ ورنہ ''بکا'' اور ''بکا'' کی جگہ بدل دینے پر بھی مصرع موزوں تھا، لیکن وہ مناسبت ہاتھ نہ آتی:

طیور ہی سے بکا کریں گے گلوں کے آگے بکا کریں گے

مصرع اولیٰ میں بھی ایک لطیف ابہام ہے۔ ''جو دل کھلے ٹک'' کے دو معنی ممکن ہیں۔ (۱) اگر دل کھلے۔ اور (۲) تا کہ دل کھلے۔ اور کھلے کی تجنیس اور ابہام بھی عمدہ ہے، کہ ''دل کِھلنا'' اور ''دل کُھلنا'' دونوں محاورے ہیں۔ ''دل کِھلنا'' بہ معنی ''شگفتہ خاطر ہونا''، اور ''دل کُھلنا'' بہ معنی ''انقباض دُور ہو جانا''۔ (اُردو لغت، تاریخی اُصول پر۔) حق یہ ہے کہ دونوں محاوروں کے معنی میں بہت کم فرق ہے۔ ہاں ''دل کُھلنا'' کے معنی اور بھی ہیں۔ مثلاً ''کسی سے دل کُھلنا'' بہ معنی ''کسی شخص سے بے تکلفی ہو جانا، کسی شخص سے لگاؤ پیدا ہو جانا۔'' (یہ معنی ''اُردو لغت'' میں نہیں ہیں۔) بہ ہر حال، یہاں ''دل کِھلنا'' اور ''دل کُھلنا'' دونوں مناسب ہیں۔ معلوم ہوتا ہے میر نے اپنے کمال کی دلیل فراہم کرنے کے لیے یہ التزام رکھا کہ مصرع اولیٰ میں ایک لفظ پر دو لفظوں کا گمان ہو جو متحد الحرکت نہیں ہیں، اور تقریباً متحد المعنی ہیں۔ پھر مصرع ثانی میں دو لفظ رکھے جو متحد الحروف ہیں لیکن متحد الحرکت اور متحد المعنی نہیں ہیں۔

اب تخاطب کے ابہام پر غور کیجیے۔ (۱) متکلم اپنے آپ سے گفت گو کر رہا ہے۔ (۲) متکلم کسی اور دل زدہ عاشق سے کہہ رہا ہے کہ چلو ہم مل کر غم دل کہیں۔ (پہلے معنی کی رو سے ''ہم غم دل کہا کریں گے'' کا تعلق طیور اور گلوں سے ہے۔) (۳) متکلم کسی ہم نشیں یا ہم راز سے کہہ رہا ہے۔

۴۶۲/۲ تمام نسخوں میں ''قرار دل سے گیا ہے'' لکھا ملتا ہے، جو معنی کے لحاظ سے بالکل نامناسب ہے۔ لہٰذا میں نے ''قرار دل سے کیا ہے'' کی قیاسی تصحیح کر دی ہے۔ اس شعر میں اتنی بہت سی باتیں کہہ دی گئی ہیں کہ پورا بیانیہ اشاروں، اشاروں میں اُدا ہو گیا ہے۔

(۱) ''رُکنا'' بہ معنی ''ٹھہرنا'' بھی ہے، اور بہ معنی ''بند ہونا'' بھی، یعنی دوسرے معنی کی رو سے مراد یہ ہے کہ گھر میں رہیں گے تو بند بند، رک رک کر، گھٹ کر مر جائیں گے۔

(۲) ''مرنا'' بہ معنی ''جان دینا'' بھی ہے، اور بہ معنی ''سخت اذیت اُٹھانا'' بھی۔

(۳) ''یوں'' سے موجودہ حالت کی طرف اشارہ مراد ہے۔

(۴) دل سے قرار کرنا اس لیے کہا کہ (۱) اب تک ہم گھر کے اندر گھٹ گھٹ کر مرتے تھے اور پھر بھی کچھ حاصل نہ ہوتا تھا۔ اس بار دل میں مصمم ارادہ کیا ہے کہ اس طرح گھٹ گھٹ کر نہ مریں گے۔ (۲) یا دل نے شکایت کی کہ ہمیں اس طرح گلا گھونٹ کر کیوں مارتے ہو، لہٰذا اس سے وعدہ کیا کہ ایسا نہ ہونے دیں گے۔ (۳) عشق کے معاملے میں دل ہمارا شریک اور ساجھی ہے، لہٰذا اس سے قول و قرار کیا کہ اب کی بار ہم اس طرح نہ مریں گے، (بل کہ گھر سے باہر نکل کھڑے ہوں گے۔) (۴) ''دل سے'' بہ معنی ''صدق دل سے'' بھی ممکن ہے، کہ میں نے قرار سچے دل سے کیا ہے۔

لہٰذا مصرع اولیٰ کے معنی ہوئے کہ ایک عرصے سے، اور زمانۂ موجودہ تک، مَیں دل گرفتہ گھر کے اندر بند پڑا رہتا ہوں، اور گھٹ گھٹ کر جان دینے یا اذیت جانی اُٹھانے کے تجربے سے گذرتا رہتا ہوں۔ (''نہ مریے گا یوں'' کا استعاراتی زور اس قدر ہے کہ اس کے معنی واقعی جان سے جانا بھی ہیں اور شدید اذیت اُٹھانا بھی۔) اس بار مَیں نے اپنے دل سے وعدہ کیا ہے کہ اب ایسا نہ ہونے دوں گا۔ یعنی مَیں اس بار گھر میں رک کر جان نہ دوں گا۔ (گھر میں رکنا برابر ہے اذیت جانی اُٹھانے رجان دینے کے۔ یا جان تو بہ ہر حال جانی ہے لیکن مَیں رک رک کر جان نہ دوں گا۔) دل سے قرار اس لیے کیا ہے کہ مَیں اور دل دونوں اس کاروبار میں برابر کے شریک ہیں۔

اب مصرع ثانی کے مضمرات ملاحظہ ہوں :

(۱) چوں کہ گھٹ گھٹ کر مرنے کا عمل اب بھی جاری ہے، اس لیے یہ امکان تو ہے ہی کہ اب زیادہ دن جینا نہیں ہے۔

(۲) اگر مَیں جیتا رہا اور اگر بہار آگئی تو سیر کرنے چلا کریں گے۔

(۳) گھر میں بند رہنے سے بڑھ کر کوئی موت نہیں۔ سیر کرتے میں جان جائے تو کچھ مضائقہ نہیں۔ موت تو آنی ہی ہے، لیکن ان چار دیواروں میں بندی ہونے کے عالم میں مرگ مسلسل کی کیفیت ہے۔ بس اس سے نجات مل سکے تو خوب ہو۔

(۴) سیر کرنے کو جب جاؤں گا تو میرے ساتھ (۱) میرا دل ہوگا، یا (۲) کوئی شخص ہوگا جس کو مخاطب کر کے یہ شعر کہا گیا ہے، یا (۳) مَیں اکیلا ہوں گا۔ (آخری صورت میں جمع کا صیغہ روزمرہ کے طور پر استعمال ہوا ہے۔)

اب مصرع ثانی کا مفہوم یہ ہوا کہ گو مجھے جینے کی اُمید نہیں ہے، اور یہ یقین ہے کہ بہار آئے گی، لیکن اگر مَیں زندہ رہا اور بہار آئی تو مَیں اکیلا یا کچھ دوستوں کے ساتھ، سیر کرنے کو نکلا کروں گا۔ موت تو پھر بھی آئے گی۔ لیکن خانہ قیدی کی مرگ مسلسل سے تو مجھے چھٹکارا مل جائے گا۔

مندرجہ بالا نِکات کی روشنی میں یہ سوال لامحالہ اُٹھتا ہے کہ اگر متکلم قید میں ہے، یا اس پر کسی قسم کی بندش ہے، اور اس کے باعث وہ گھر میں رک کے مرنے پر مجبور ہے تو پھر اگلی بہار میں وہ سیر کرنے کس طرح نکلا کرے گا؟ اور یہی سوال دراصل شعر کی روح ہے، اسی کے باعث دل سے قرار کرنا پڑا ہے۔ اسی کے باعث شعر کے لہجے میں مستقل مزاجی اور پابندی عہد کا رنگ ہے۔ کیوں کہ ظاہر ہے کہ اگلی بہار کو یہ قید و بند الگ تو ہو نہ جائے گی (بل کہ بندشوں کے سخت تر ہو جانے کا امکان ہے۔) لہٰذا اصل معاملہ یہ ہے کہ اگلی بہار کو متکلم تمام بند و بست کو توڑ دے گا اور خود کو آزاد کرے گا۔

لیکن اگر متکلم خود کو آزاد کر لینے کی قدرت رکھتا ہے تو پھر اگلی بہار کا انتظار کیوں؟ اس سوال پر غور کرنے سے شعر کے اصل معنی بالآخر ظاہر ہوتے ہیں۔ متکلم کو کہیں بھی آنا جانا نہیں ہے، وہ خود کو صرف بہلا رہا ہے، طفل تسلیاں دے رہا ہے کہ اگلی بہار کو آنے دو، مَیں یہاں سے نکل لوں گا۔ یا پھر متکلم جنون کی اُس منزل میں ہے جہاں حقیقت سے رشتہ ٹوٹ جاتا ہے اور اپنے واہمے ہی سچے معلوم ہونے لگتے ہیں۔ دونوں ہی صورتیں خوف انگیز ہیں اور سننے والے میں روحانی کرب پیدا

کرتی ہیں۔ اس اعتبار سے یہ شعر بے حد شور انگیز ہے۔ اور اب جا کر "سیر کرنے چلا کریں گے" کی پوری قوت واضح ہوتی ہے، کہ متکلم کے ایقان کی پوری قوت اس فقرے میں آ گئی ہے۔ متکلم کی اصل صورت حال کس قدر بے چارگی اور مجبوری کی ہے۔ (رک کے گھر میں مرنا۔) اور اس کا ارادہ (جنون / خود اعتمادی، دونوں ایک ہی ہیں) اسی کے مقابلے میں کس قدر بلند ہے! ارادے کی یہی بلندی اور حقیقت کی یہ اجنبیت شعر کو المیہ وقار عطا کر دیتی ہے۔

جدید ہندستان میں رہنے والے جن لوگوں کو کرفیو زدہ علاقوں میں ہفتوں ہفتوں بند رہنے کا تجربہ ہوا ہے، وہ اس شعر کا لطف خوب اُٹھا سکیں گے۔ یا پھر وہ لوگ جو اسرائیل کے مقبوضہ علاقوں میں زندگی کا بڑا حصہ کرفیو میں گذاتے ہیں اور جن کو آس ہے کہ کبھی نہ کبھی ہم وطن واپس جائیں گے۔ آخری تجزیے میں شاعر کے تخیل کی قوت متکلم کے جنون سے بھی زیادہ ثابت ہوتی ہے۔ بودلیئر، جس نے بند کمروں میں اپنی روح کے اندر جنون کے قدموں کی چاپ سنی تھی، اور جو آخر کار نسیان اللسان (Aphasia) جیسے مرض میں گرفتار ہوا، جس میں انسان الفاظ بھول جاتا ہے، چیزوں کو پہچانتا ہے لیکن اُن کے نام نہیں بتا سکتا، وہ میر کا شعر شاید ہم لوگوں سے بہتر سمجھ سکتا۔

دیوانِ دوم میں میر نے اس مضمون کو یوں کہا ہے:

آنے تئیں بہار کے گر بال و پر رہے ہم نے بھی نذر کی ہے پھریں گے چمن کے گرد

یہاں جنون اور خود فریبی کے ابعاد نہیں ہیں۔ صرف درد انگیزی تھوڑی سی تلخی، اور تھوڑی سی شگفتگی ہے۔ خوب شعر ہے، لیکن معنی کی کثرت نہ ہونے کے باعث شعر زیر بحث جیسی بات نہ آئی۔ "چمن کے گرد پھرنا" کی ذو معنویت البتہ لسانی عمل کا شاہ کار ہے۔

۳۶۲/۳ "غصہ" بہ معنی "رنج" میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے (ملاحظہ ہو ۳۴۴/۱)۔ "لگنا لگانا" کے معنی "لگنا" ہی ہیں۔ اُردو کا روز مرہ ہے کہ دو متعدی یا ایک لازم اور ایک متعدی افعال کو یک جا کر کے زورِ کلام پیدا کرتے ہیں، بشرطیکہ جوڑے کا دوسرا فعل، پہلے فعل کی تعدیے سے بنا ہو اور اس میں الف زیادہ ہو، اور یہ الف علامت مصدری (نا) کے پہلے آئے۔ مثلاً پڑھنا پڑھانا، لکھنا لکھانا، کھیلنا کھلانا، رونا رلانا، وغیرہ۔ ان سب میں دوسرا فعل کوئی معنی نہیں دیتا، بل کہ صرف پہلے فعل کے معنی کو مزید قوت دیتا ہے۔ چناں چہ شاد عظیم آبادی کا شعر ہے:

بہت دنوں تک دبی دبائی یہ آگ اے کارواں رہے گی بنا چلا ڈھیر راکھ کا تو بجھا چلا اپنے دل کی لیکن

شعر کا مفہوم ظاہر ہونے کے لیے ضروری ہے کہ "لگانا" کے بعد وقفہ رکھیں۔ اور اگلا فقرہ شروع ہونے کے پہلے "کیوں کہ" وغیرہ قسم کا فقرہ مقدر فرض کریں۔ یعنی ہمارے دل کا لگنا بُرا ہے، کیوں کہ اگر ایسا ہوا تو......

مصرع اولیٰ میں "سے" بہ معنی "کی وجہ سے" ہے، اور مصرع ثانی میں "سے" بہ معنی "کے ساتھ"۔ اول الذکر معنی کی مثال میر کے یہاں ۱۳/۴ اور ۲۹۲/۴ پر ملاحظہ ہو۔ موخر الذکر کی مثال کے لیے دیکھیں ۶۲/۱۔ لفظ "سے" کا دو مختلف معنی میں استعمال پھر میر کی قادر الکلامی پر دال ہے (ملاحظہ ہو اس غزل کا مطلع۔) پھر یہ غور کریں کہ رنج عاشقی کا نتیجہ دراصل تین باتیں ہیں، ایک ہی بات نہیں، جیسا کہ مصرع ثانی کی چابک دست بندش کے باعث ایک لمحے کو گمان گذرتا ہے۔ (۱)

جبیں نچی ہوئی ہوگی (۲) خراب وخستہ ہوں گے اور (۳) آوارہ ہوں گے۔ نچی ہوئی جبیں کا پیکر بہت خوب صورت ہے۔ یہ واضح نہیں کیا کہ جبیں (نہ کہ چہرہ یا سینہ، جیسا کہ عام طور پر ہوتا ہے) کیوں نچی ہوئی ہوگی؟ لیکن اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ مثلاً (۱) معشوق کی گلی میں سر کے بل چلے ہیں۔ میر دیوانِ اول:

کوسوں اس کی اور گئے پر سجدہ ہر ہر گام کیا

(۲) معشوق کے سنگ آستاں پر کثرت سے سجدے کیے ہیں۔ (۳) سر سے زنجیر باندھ رکھی تھی، جیسا کہ دیوانے یا قلندر لوگ کرتے تھے، میر:

موقوف ہرزہ گردی نہیں کچھ قلندری　　زنجیر سر اتار کے زنجیر پا کرو　　(دیوانِ سوم)

$\frac{۴۶۲}{۴}$ ”صاحب“ بہ معنی ”معشوق“ بھی ہے، بہ معنی ”اللہ“ بھی۔ کسی بھی محترم شخص کو بھی ”صاحب“ کہہ سکتے ہیں۔ ملاحظہ ہو $\frac{۴۳۸}{۱}$۔

(۱) اللہ تعالیٰ کے معنی میں:

جو صاحب سوں راضی ہوں یک دل اچھے　　اس آسان ہووے جو مشکل اچھے　　اچھے=ہو اس=وہ (وجہی، قطب مشتری)

(۲) معشوق کے معنی میں:

صاحب نے اس غلام کو آزاد کر دیا　　لو بندگی کہ چھوٹ گئے بندگی سے ہم　　(مومن)

(۳) محترم شخص کے معنی میں:

کن نے سن شعر میر یہ نہ کہا　　کہیو پھر ہائے کیا کہا صاحب　　(دیوانِ دوم)

زیر بحث شعر میں ”صاحب“ کے تینوں معنی موجود ہیں۔ (۱) معشوق یا کسی دوست سے کہہ رہے ہیں کہ دل کے مرض میں جان جانا یقینی ہے، اس لیے دوا سے کوئی فائدہ نہیں۔ لیکن اگر اللہ کو میری صحت منظور ہوگی تو میں دوا بھی کروں گا۔ یعنی اگر صحت منظورِ حق ہوگی تو میری بھی طبیعت دوا کی طرف مائل ہوگی۔ اگر اللہ کو میرا اچھا ہونا منظور نہ ہوا، تو میرا علاج بھی نہ ہوگا۔ حضرت خواجہ نظام الدین اولیا فرماتے ہیں کہ اُن کے پاس حضرت بابا فرید گنج شکر کی ریش مبارک کا ایک بال تھا جسے وہ پڑیا بنا کر طاق پر رکھے رہتے تھے، جس مریض کو وہ پڑیا تعویز کی شکل میں بنا کر دی جاتی، اُس کو شفا ہو جاتی، لیکن بعض اوقات تلاش بسیار کے باوجود وہ پڑیا اپنے مقررہ طاق پر کیا، کہیں نہ ملتی، اور تعویذ کے بغیر مریض ہلاک ہو جاتا۔ (یعنی اگر مشیتِ الٰہی میں اس مریض کی موت لکھی ہوتی تو وسیلۂ صحت ہی مفقود ہو جاتا۔) ممکن ہے میر کے ذہن میں حضرت خواجہ نظام الدین صاحب اولیا کا یہ بیان رہا ہو۔ اور مصرع ثانی کا مطلب یہ ہو کہ ”اگر مشیت ایزدی میں میری صحت لکھی ہوگی تو میں دوا بھی کروں گا۔“

(۲) اپنے دوست یا بہی خواہ سے کہا ہے کہ اگرچہ اس مرض میں صحت نہیں ہوتی، لیکن آپ چاہتے ہیں تو یہی سہی، میں اپنی دوا بھی کروں گا۔

(۳) معشوق نے غم دل تو دیا ہے، لیکن اسے متکلم سے کچھ لگاؤ بھی ہے۔ چناں چہ وہ متکلم کی بیماری (مرض الموت) پر غم گین بھی ہے۔ لہٰذا متکلم رعاشق کہتا ہے کہ اچھا اگر تم یہی چاہتے ہو، تو تمھاری مرضی۔ میں اپنی دوا بھی کیے لیتا ہوں۔ خود معشوق کے کڑھنے میں نکتہ یہ ہے کہ دل کا مرض ایسا مرض ہوتا ہے کہ معشوق بھی اگر چاہے تو اُس کا تدارک نہیں کر سکتا، اور نہ معشوق کی توجہ یا غم گساری اس مرض کو کم کر سکتی ہے۔ ساقی فاروقی:

ریت کی صورت جاں پیاسی تھی آنکھ ہماری نم نہ ہوئی تیری درد گساری سے بھی دل کی الجھن کم نہ ہوئی

تینوں معنی کے اعتبار سے، لیکن خاص کر تیسرے معنی کے اعتبار سے، شعر میں الیہ محزونی اور تقدیر کا لکھا مان لینے کے باعث ایک وقار ہے، اس کے باعث شعر میں جذباتیت اور سطحی وفور وطلاطم کے بجائے ٹھہراو اور وقعت پیدا ہوگئی ہے، ''تم کڑھو ہو'' کا فقرہ بھی خوب ہے، کہ کچھ کہا نہیں اور سب کچھ خاموشی سے کہہ دیا خاص کر اگر مخاطب کوئی ہم راز یا معشوق ہو۔ ''تو کڑھنا'' اُس کے لیے نہایت موزوں ہے کہ اس میں خاموشی سے دکھ اُٹھانے کا مفہوم بھی ہے، متکلم رعاشق کو بہ خوبی معلوم ہے کہ مَیں بچوں گا نہیں۔ (''مقرری'' میں ''مقرر'' سے زیادہ زور ہے، کیوں کہ اس میں ''پہلے سے طے شدہ'' کا مفہوم ہے، غالب نے اپنی رام پوری تنخواہ کے لیے اکثر ''وجہ مقرری'' کا فقرہ استعمال کیا ہے۔) لیکن متکلم رعاشق کو اپنے مرنے کا رنج نہیں، بل کہ اس بات کا رنج ہے کہ معشوق رمخاطب کڑھ رہا ہے۔

مرض کی مرعات النظیر پر مبنی الفاظ شعر میں بہت ہیں، لیکن لفظ ''مزاج'' کو ''مرض'' سے مناسبت تام ہے۔ پرانی طب کے اعتبار سے انسان چار مزاجوں یا اخلاط کا مجموعہ ہے۔ اگر کسی مزاج کا توازن بگڑ جائے تو مرض پیدا ہوتا ہے۔

(۴۶۳) (۱۵۰۴)

چلتے ہو تو چمن کو چلیے کہتے ہیں کہ بہاراں ہے
پات ہرے ہیں پھول کھلے ہیں کم کم بادو باراں ہے

رنگ ہوا سے یوں ٹپکے ہے جیسے شراب چواتے ہیں
آگے ہو مے خانے کے نکلو عہد بادہ گساراں ہے

۱۲۳۵ عشق کے میداں داروں میں بھی مرنے کا ہے وصف بہت
یعنی مصیبت ایسی اُٹھانا کار کار گذاراں ہے

کوہکن و مجنوں کی خاطر دشت و کوہ میں ہم نہ گئے
عشق میں ہم کو میرؔ نہایت پاس عزت داراں ہے

۴۶۳/۱ ''کم کم'' پر بحث کے لیے ملاحظہ ہو ۴۲۱/۱۔ ''پات ہرے ہیں'' کا فقرہ بھی دل چسپ ہے اور میر کے پراکرتی شغف کو ظاہر کرتا ہے، ورنہ ''برگ ہرے ہیں''، ''پتے ہرے ہیں'' بھی موزوں تھے۔ ''پتہ'' بھی پراکرتی ہے، لیکن وہ اصل پراکرت، اور پھر سنسکرت سے قریب تر ہے، پات (برج، اودھی وغیرہ)...... پتا (اُردو)...... پتن ا پت تو (پراکرت)...... پتر ک (سنسکرت۔) یعنی تلفظ اور لہجے کے اعتبار سے اُردو کا لفظ پراکرت سے قریب تر ہے اور برج ر اودھی کا لفظ دور تر ہے، اور اس کا ادا کرنا نسبتاً آسان بھی ہے۔ غالب کا طریقہ یہ ہے کہ وہ پراکرت کے مقابلے میں فارسی کے لفظ کو، اور اُردو فارسی الفاظ میں سے اُس فارسی لفظ کو اختیار کرتے ہیں جو اُردو میں کم مستعمل ہو:

لوں دام بخت خفتہ سے یک خواب خوش و لے غالبؔ یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں

غالب کا یہ شعر اوپر بیان کردہ کلیے کی اچھی مثال ہے۔ یہاں "دام" کی جگہ "قرض" اور "ولے" کی جگہ "مگر" کہنے میں کوئی قباحت نہ تھی، لیکن غالب نے غیر شعوری طور پر (یا ممکن ہے شعوری طور پر) "دام" اور "ولے" کو ترجیح دی۔ غالب کے بر خلاف میر کی کوئی خاص ترجیحات نہیں ہیں، لیکن اگر ان کا جھکاؤ کسی طرف ہے تو وہ غیر فارسی الفاظ کی طرف ہے، اور ایسے الفاظ کی طرف جن کو ادا کرنا شعر کے ماحول میں آسان ہو۔

اب معنی کے پہلوؤں پر توجہ دیں۔ میر کے بہت سے شعروں کی طرح مخاطب کا ابہام یہاں بھی ہے۔ اس شعر کا مخاطب متکلم خود ہو سکتا ہے، یا کا کوئی دوست غم گسار بھی ہو سکتا ہے، دونوں صورتوں میں متکلم خارجی دنیا سے پوری طرح باخبر نہیں۔ "کہتے ہیں" میں لاعلمی، اور لاعلمی کا باعث خانہ قید ہونا، دونوں باتوں کا کنایہ ہے، یا اگر متکلم خانہ قید نہیں ہے تو پھر کسی اور باعث (مثلاً بیماری اور نقاہت) کی وجہ سے باہر نکلنے سے مجبور ہے، شعر میں بہ ہر حال ایک تمنائیت (wistfulness) ضرور ہے، کہ اُس وقت باہر کیا اچھا منظر ہوگا۔ کاش ہم بھی باہر نکل کر اُس کا لطف اُٹھا سکتے۔ یا اگر ایسا نہیں ہے اور متکلم باہر نکلنے پر آزاد ہے، تو پھر اُس کی معصومیت اور سادگی اور مناظر فطرت سے اُس کے شغف، اور تھوڑی ہی سی خوشی کو بہت سمجھنے کا انداز دل چسپ ہیں، ہلکی ہلکی پھوار پڑتا ہوا تر و تازہ پھول پتوں سے رنگین موسم اُس کے نزدیک مسرت انگیزی کا بہترین ذریعہ ہے، کیوں کہ وہ انتہائی شوق اور ولولے کے ساتھ اُس کا ذکر کرتا ہے۔

صائب کا ایک مطلع ممکن ہے میر کا محرک ہوا ہو:

آمد بہار و خلق بہ گلزار می روند دیوانگاں بہ دامن کہسار می روند

(بہار آئی اور لوگ گلشن کو جا رہے ہیں۔ جو دیوانے ہیں وہ دامن کہسار کا رخ کر رہے ہیں۔)

صائب کے یہاں "خلق" (عام لوگ) اور "دیوانگاں" کا تضاد و تقابل خوب ہے، لیکن ان کے یہاں بہار کی منظر نگاری میں وہ ابتہاج نہیں ہے جو میر کے شعر میں ہے۔ اور میر کے یہاں برسات اور بہار کا بے لیک جھپک مزا لینے کا وہ انداز نہیں جو نظیر کے یہاں ہے:

ہیں اس ہوا میں کیا کیا برسات کی بہاریں سبزوں کی لہلہاوٹ باغات کی بہاریں
بوندوں کی جھجھاہٹ قطرات کی بہاریں ہر بات کے تماشے ہر گھات کی بہاریں
کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

یہ رت وہ ہے کہ جس میں خرد و کبیر خوش ہیں ادنیٰ غریب مفلس شاہ و وزیر خوش ہیں
معشوق شاد و خرم عاشق اسیر خوش ہیں جتنے ہیں اب جہاں میں سب اے نظیر خوش ہیں
کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

ظاہر ہے کہ نظیر کا متکلم بیروں بیں (extrovert) اور مجلسی شخص ہے، اور وہ دنیا کو اسی (ظاہر بیں) نظر سے دیکھتا ہے، میر کا متکلم دروں بیں ہے، اور اسے (extrovert) کی افراط و تفریط سے کوئی دل چسپی نہیں، حتا کہ وہ برسات اور ہوا میں بھی شدید جھڑا کے اور جھکڑ کی جگہ "کم کم" کی بات کرتا ہے۔ ۳۶۲/۲ سے اس شعر کا موازنہ خالی از لطف نہ ہوگا۔ زیر بحث

شعر میں بھی ہلکی سی حزن آلودگی ہے، لیکن جینے کی خفیف سی اُمنگ کے ساتھ زندگی کے حُسن سے لطف اندوز ہونے کا تھوڑا سا ولولہ بھی ہے۔ ۴۶۲/۲ میں بھی ولولہ ہے، لیکن ایسا ہے اور ان حالات میں ہے کہ ڈر لگتا ہے۔ شعر زیر بحث میں بچوں کی سی معصومیت، اور بے ضرر لذات سے لطف اُٹھانے کی بات ہے۔ ۴۶۲/۳ میں متکلم پر سب کچھ گذر چکا ہے، اس کا بہت کچھ کھو چکا ہے، حتیٰ کہ عقل بھی۔

۴۶۳/۲ یہاں بھی نظیر کی برسات یاد آتی ہے :

اور جس صنم کے تن میں جوڑا ہے زعفرانی گلنار یا گلابی یا زرد سرخ دھانی
کچھ حُسن کی چڑھائی اور کچھ نئی جوانی جھولے میں جھولتی ہیں اوپر پڑے ہے پانی

کیا کیا مچی ہیں یاروں برسات کی بہاریں

نظیر کے یہاں سب کچھ سطح پر ہے، جب کہ میر کے یہاں (بہ ظاہر سادگی کے باوجود) بڑے بڑے پیچ ہیں، خاص میر کی طرح کا شعر ہے، کہ بہت آسان لگتا ہے، لیکن ذرا غور کریں تو کئی مشکلیں سامنے آتی ہیں۔ مثلاً مندرجہ ذیل محاوروں (یا شاید استعاروں) کا کیا مطلب ہے؟ (۱) ہوا سے رنگ ٹپکنا۔ (۲) مے خانے کے آگے ہونا۔ یا پھر اسے مے خانے کے آگے ہو (کر) نکلنا پڑھیں؟ یا "آگے" کو بہ معنی "سامنے" فرض کریں؟ "عہد" کے معنی "زمانہ" قرار دیں یا "مصمم ارادہ"؟

سب سے پہلے "رنگ ٹپکنا" پر غور کرتے ہیں۔ فارسی میں "رنگ ریختن" کے تمام معنی "ریختن" کے محکوم ہیں، یعنی رنگ اُڑنا، رنگ کا بہنا، رنگ بہانا، رنگ گرانا، وغیرہ۔ "بہار عجم" نے صائب کے متعدد شعر "رنگ ریختن" کی سند میں دیے ہیں اور ہر شعر سے صاف ظاہر ہے کہ صائب کے شعروں میں "رنگ ریختن" کے تمام استعمالات میں "ریختن" اپنے اصل معنی میں ہے، محاوراتی معنی میں نہیں۔ اُردو میں میر سے پہلے "رنگ ٹپکنا" نہیں ملا۔ اغلب ہے کہ میر نے "رنگ ریختن" کے نمونے پر وضع کیا ہو۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ اُردو میں "رنگ ٹپکنا" کے معنی "رنگ ریختن" کے معنی سے زیادہ استعاراتی ہو گئے۔ یعنی "رنگ کا قطرہ قطرہ گرنا" کے علاوہ، بعض نئے معنی مثلاً رنگ کا چمکیلا، چمک دار، بارونق ہونا۔ رنگ کا ظاہر ہونا، بھی اُردو میں پیدا ہو گئے ("مخزن المحاورات، از چرنجی لال دہلوی") "فرہنگ شفق" اور "نور اللغات" نے "مخزن المحاورات" میں درج کیے ہوئے معنی دھرا دیے ہیں۔ ہاں، شفق نے سند کے لیے آتش کا شعر خود ڈھونڈا ہے۔ صاحب "نور اللغات" نے بہ ظاہر شفق ہی کے یہاں سے آتش کا شعر بھی نقل کیا ہے۔ اب مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہو :

ساقی ٹک ایک موسم گل کی طرف بھی دیکھ ٹپکا پڑے ہے رنگ چمن میں ہوا سے آج (میر، دیوانِ اول)
اس کے بدن سے رنگ ٹپکتا نہیں تو پھر لبریز آب و رنگ ہے کیوں پیرہن تمام (مصحفی)
مثل شفق چرخ وہ بت آئے لب بام رنگ اثر اس نالۂ شب گیر سے ٹپکے (آتش)

ان اشعار میں "رنگ ٹپکنا" اُردو محاورے کے مطابق استعمال ہوا ہے، اور کم وبیش وہ تمام معنی دے رہا ہے جو میں نے اوپر بیان کیے۔ فارسی میں کسی کام کی ابتدا کرنے یا بنیاد رکھنے کو بھی "رنگ ریختن" کہتے ہیں، لیکن یہ معنی تب پیدا ہوں گے جب

کسی کام، کسی عمارت یا کسی ادارے کا ذکر ہوگا۔ بیدؔل:

دریں گلشن کہ رنگش ریختند از گفتگو بیدؔل شنیدن ہاست دیدن ہا و دیدن ہا شنیدن ہا

(اے بیدل، اس گلشن میں جس کی بنا گفت گو سے رکھی گئی، سننا برابر ہے دیکھنے کے، اور دیکھنا برابر ہے سننے کے۔)

("رنگ ریختن" کو قمی نے بھی انھی معنی میں استعمال کیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۴۵۵/۱۔) ظاہر ہے کہ یہ معنی میؔر کے شعر میں نہیں ہیں، لیکن ہم ان معنی کو بھی ذہن میں رکھیں تو نا مناسب نہ ہوگا۔ میؔر کا شعر جو اُوپر نقل ہوا۔ اور زیرِ بحث شعر، دونوں میں ہوا سے رنگ ٹپکنے کا ذکر ہے۔ یہ پیکر میر کو بہت محبوب تھا۔ اور اُنھوں نے اسے جگہ جگہ بڑی قوت اور حُسن کے ساتھ استعمال کیا ہے:

لیتی ہے ہوا رنگ سراپا سے تمھارے معلوم نہیں ہوتے ہو گلزار میں صاحب (دیوان چہارم)

ہے ابر کی چادر شفقی جوش سے گل کے مے خانے کے ہاں دیکھیے یہ رنگ ہوا کا (دیوان دوم)

گل پھول فصل گل میں صد رنگ ہیں شگفتہ میں دل زدہ ہوں اب کی رنگینی ہوا کا (دیوان چہارم)

رنگ اور ہوا کے اس مسلسل امتزاج سے دو باتیں ذہن میں آتی ہیں۔ ایک تو وہی بیدؔل کا شعر، جو اُوپر نقل ہوا۔ جس کی رو سے دیکھنا اور سننا ایک ہی ہیں۔ ("شنیدن" کے معنی "سونگھنا" بھی ہیں۔ لہٰذا ان معنی کی رو سے دیکھنا اور سونگھنا ایک ہی ہیں۔) معاً یہ خیال آتا ہے کہ میر کے شعروں میں رنگ کو دیکھنے کے ساتھ اُس کی سونگھنے یا اُس کا ذائقہ محسوس کرنے کا بھی تاثر موجود ہے۔ خاص کر شعر زیرِ بحث میں تو حسیات کا یہ ادغام (conflation) بالکل واضح ہے، کہ رنگ کو شراب سے تشبیہ دی ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ میؔر کو غالباً اس بات کا احساس تھا کہ مختلف وقتوں میں روشنی مختلف طرح کی ہونے کے باعث ایک ہی چیز مختلف وقتوں میں کچھ بدلی بدلی سی معلوم ہوتی ہے۔ یعنی میؔر کے یہاں ہوا میں رنگ سے مراد روشنی کے مختلف کرتبوں (effects) سے ہے۔ پھولوں کی کثرت، بادلوں کا رنگ، بادلوں کے پیچھے شفق یا سورج، ان سب کا اثر روشنی پر پڑتا ہے، اور روشنی کے اختلاف کے ساتھ اشیا بھی کچھ نہ کچھ رنگ بدلتی ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ مختلف جگہوں میں روشنی مختلف طرح کی ہوتی ہے۔ مثلاً پہاڑوں پر روشنی کا رنگ میدانوں میں روشنی کے رنگ سے الگ ہوتا ہے۔ شمال میں روشنی جنوب سے مختلف ہوتی ہے۔ مصوری اور تصور کشی میں روشنی کے کردار کی اہمیت کا احساس مغرب میں سب سے پہلے مونے (Monet) کو ہوا جو مغربی مصوری میں تاثریت (impressionism) کا بانی قرار دیا جاتا ہے۔ مونے ایک ہی منظر کو مختلف وقتوں میں اپنے کینوس پر اُتارتا تھا۔ اُسے بدلی ہوئی روشنی کا احساس اس قدر غیر معمولی تھا کہ ہر تصویر میں رنگ اور خدو خال کچھ بدلے ہوے سے ہوتے تھے۔ اس کی Water Lilies (کنول کے پھول) سلسلے کی متعدد تصویریں اس بات کی گواہ ہیں۔ مونے کے بعد سے مغربی مصوری میں روشنی کی اہمیت ہمیشہ کے لیے مسلّم ہوگئی۔ بعد کے مصوروں مثلاً پال کلے (Paul Klee) نے ممالک غیر میں روشنی کی بھی "غیریت" اور "اجنبیت" کا احساس کیا۔ اس نے لکھا ہے کہ تیونس میں روشنی مجھے ایسی شفاف اور سخت (hard) ملی جس کا میں تصور بھی نہیں کر سکتا تھا۔ لطف یہ ہے کہ کلے ہی

کی طرح موتے کو بھی افریقہ (الجیریا) جا کر ہر روشنی کی (uniqueness) یعنی بے نظیر ہونے کا احساس ہوا تھا۔

میر کو رنگوں سے خاص شغف تھا۔ یہ ہم پہلے بھی دیکھ چکے ہیں۔ ملاحظہ ہو ۱۴/۱، ۱۳۳/۴، ۱۸۲/۱ وغیرہ۔ لہٰذا عجب نہیں کہ ان کو روشنی کے مختلف رنگوں اور ان کے اثر سے اشیا کی تبدیلی رنگ کا احساس بھی رہا ہو۔ لہٰذا ''ہوا سے رنگ ٹپکنا'' سے مراد یہ ہو سکتی ہے کہ روشنی مختلف ہو گئی ہے، اور پھولوں، اور بادل کے قرمزی رنگ کے باعث ہوا میں گلابی نارنجی سرخی پھیلی ہوئی ہے۔ پھر یہ سرخی ہر چیز کو اپنے رنگ میں رنگ رہی ہے۔

یہاں پر ضروری ہے کہ ''رنگ'' کے بھی معنی پر غور کر لیا جائے۔ ''برہان قاطع'' میں رنگ کے تینتیس (۳۳) معنی درج ہیں۔ ان میں ''رنگ'' بہ معنی (colour) تو ہے ہی، مندرجہ ذیل معنی بھی ہیں: لطافت، زور و قوت، توانائی روح و جاں، خوشی و خوش حالی، تندرستی۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنی ہمارے لیے مناسب ہیں، اور میر کے شعر کی معنویت کو بڑھا رہے ہیں۔ خاص کر زور و قوت اور توانائی روح و جاں کے معنی مصرع ثانی کے لیے بہت کار آمد ہیں۔ ''برہان'' میں ''رنگ ہوا'' کے معنی ''تاریکی'' لکھے ہیں۔ یہ معنی مد نظر رکھیں تو ٹامس نیش (Thomas Nashe) کا مشہور زمانہ مصرع یاد آتا ہے:

Brightness falls from the air

ترجمہ: روشنی ہوا سے گرتی جاتی ہے۔

اور لگتا ہے کہ ممکن ہے میر نے بھی نیش کی طرح کہا ہو کہ ہوا سے اندھیرا ٹپک رہا ہے، یعنی زائل ہو رہا ہے۔ اور ہر طرف ہلکی ہلکی روشنی پھیلی ہوئی ہے۔ (فرق صرف یہ ہے کہ نیش کے یہاں روشنی ٹپکنے کا ذکر ہے، لیکن پیکر کی منطق دونوں جگہ ایک ہی ہے۔)

اب غور کرتے ہیں کہ ''شراب چوانے'' سے کیا مراد ہیں؟ ملحوظ رہے کہ چرنجی لال نے ''رنگ ٹپکنا'' / ''رنگ چوانا'' کا اندراج کیا ہے، یعنی دونوں ہی درست ہیں، لہٰذا ممکن ہے کہ میر کے ذہن میں بھی ''چوانا'' پہلے سے رہا ہو، اور وہ ''شراب چواتے ہیں'' کے پیکر کی تخلیق میں معاون رہا ہو۔ لہٰذا یہ معنی تو واضح ہیں کہ شراب کا قطرہ قطرہ گرنا، جس طرح وہ تقطیر (distillation) کے وقت گرتی ہے۔ گویا آسمان اور ہوا بہت بڑی کشید گاہ ہیں اور رنگ، جس میں شراب کا اثر ہے، اس طرح قطرہ قطرہ برس رہا ہے، جس طرح کشید کی جانے والی شراب قطرہ قطرہ گرتی ہے۔ رنگ میں شراب کا اثر ہم نے اس لیے فرض کیا ہے کہ اس کا ٹپکنا شراب کی طرح کا ہے، یعنی اس میں شراب کی کیفیت بھی ہے، اور جب شراب کی کیفیت ہوا میں ہر طرف ہو گی (رنگ ٹپکنا کے معنی ذہن میں رکھیں جو اوپر بیان ہوئے) تو اس ہوا کو سونگھ کر، (پھر وہی حسیات کا ادغام) ہی نشہ ہو جائے گا۔ ممکن ہے غالب کو مضمون یہیں سے ملا ہو:

> ہے ہوا میں شراب کی تاثیر بادہ نوشی ہے باد پیائی

لیکن ''چوانے'' کا لفظ پیاسے کے منھ میں پانی (یا شراب) ٹپکانے / چوانے کی بھی طرف ذہن منتقل کرتا ہے۔ لہٰذا ایک معنی یہ بھی ہوئے کہ زمین پیاسی تھی اور آسمان سے رنگ کی صورت قطرہ قطرہ شراب اس کے لیے ٹپک رہی ہے، یعنی چلچلاتی گرمی کے بعد جس طرح بوندا باندی شروع ہوتی ہے۔ اسی طرح آسمان والے رنگ / شراب چوا رہے ہیں۔ یا پھر جس طرح پیاس

سے بے حال شخص کو بہ یک وقت ہی پورا قدح نہیں دے دیتے، بل کہ آہستہ آہستہ پانی رشراب چواتے ہیں، اس طرح ہوا سے آہستہ آہستہ رنگ ٹپک رہا ہے، یعنی روشنی کے اثر سے ہر چیز آہستہ آہستہ رنگین ہوئی جا رہی ہے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ بعض جگہ یہ بھی دستور تھا کہ پینے کے پہلے تھوڑی سی شراب زمین پر ٹپکا دیا کرتے تھے۔ یا چھلکا دیا کرتے تھے۔ ریاض خیرآبادی:

میرے حصے کی چھلک جاتی ہے پیمانے سے

لہٰذا شراب چوانے کا ایک مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جس طرح شراب نوشی کے وقت آزادی سے شراب کے چند قطرے ٹپکائے، یا چھلکائے جاتے ہیں۔ اسی طرح بے تکلف بے محابا، ہوا سے رنگ ٹپک رہا ہے۔

مصرع ثانی میں ''عہد بادہ گساراں'' کے دونوں معنی مناسب ہیں۔ (۱) اس وقت بادہ گساروں کا راج ہے۔ (۲) بادہ گساروں نے یہ پیمان کیا ہے۔ لیکن ''آگے ہو......'' میں اور بھی معنی خیز ابہام ہے۔ چرنجی لال دہلوی نے ''آگے ہونا'' کے معنی لکھے ہیں ''خم ٹھونک کر مقابل ہونا۔'' لہٰذا معنی یہ ہوئے کہ چوں کہ ہر طرف شراب کی تاثیر پھیلی ہوئی ہے، اس لیے بادہ گساروں کا عہد ہے کہ اپنے اپنے گھروں سے نکلیں گے اور مے خانے کے مقابل ہوں گے۔ اب تک تو شراب نوش کو مے خانے کا محتاج رہنا پڑتا تھا، لیکن اس وقت ہوا میں شراب ہی شراب ہے۔ اب ہمیں مے خانے کا محکوم و محتاج ہونے کی ضرورت نہیں، اب تو ضرورت ہے کہ مے خانے کی فوقیت کو ختم کر دیا جائے، اس سے برسرِ جنگ آیا جائے۔ ان معنی کی رو سے ''نکلو'' بہ معنی ''نکل کھڑے ہو، خروج کرو'' ہوگا۔ لہٰذا مصرعے کی نثر یوں ہوئی: ''یہ بادہ گساروں کا عہد ہے کہ نکلو اور مے خانے کے آگے ہو۔''

اگر ''عہدِ بادہ گساراں'' سے بادہ گساروں کی حکومت، ان کی بادشاہی مراد لی جائے، تو مصرعے کا مفہوم یہ ہوا کہ اب تو بادہ گساروں کا ہی راج ہے۔ اب انھیں مے خانے کی ضرورت نہیں۔ آؤ مے خانے کے آگے نکلو مے خانے کو نظر انداز کرتے ہوئے بڑھ جاؤ۔ اس اعتبار سے ''آگے ہو مے خانے کے نکلو'' کے معنی ہونے ''مے خانے سے آگے بڑھ جاو، اس کو پیچھے چھوڑ دو'' یا ''مے خانے سے آگے بڑھ کر نکلو، اس سے سبقت لے جاؤ۔''

مغنی تبسم نے ''رنگ کا ہوا سے ٹپکنا'' کو روشنی کا رنگ بدل جانے کے معنی میں استعمال کیا ہے، ان کا شعر میر سے استفادے کا اچھا نمونہ ہے:

اپنے لہو کے نغمے کی تاثیر ہے کیا   رنگ ہوا سے ٹپکے گا تو دیکھیں گے

آخری بات یہ کہ یہ شعر کیفیت، مضمون آفرینی اور معنی آفرینی کے تمام تقاضے پورے کرتا ہے۔ روانی اس پر مستزاد۔ یہ بھی ممکن ہے کہ مطلع اور یہ شعر باہم دگر مربوط ہوں۔ اس سلسلے میں تھوڑی سی بحث ۳۳۹ میں ملاحظہ ہو۔ لاجواب شعر ہے۔ دیوانِ چہارم ہی میں میر نے اس مضمون پر ایک بار اور طبع آزمائی کی ہے، اور حق یہ ہے کہ اچھا شعر نکالا ہے:

گر صوفی چل مے خانے میں لطف نہیں اب مسجد میں   ابر ہے باراں باؤ ہے زرک رنگ بدن میں جھمکا ہے

یہاں معنی کی وہ کثرت نہیں جو زیرِ بحث شعر میں ہے، لیکن مصرع ثانی کے پیکر خوب ہیں۔

آصف نعیم نے ہند ایرانی فارسی گویوں کا انتخاب ''گنجینہ'' کے نام سے شائع کیا ہے۔ اس انتخاب میں اُن شعرا کا کلام ہے جن کا دیوان ہنوز مطبوع نہیں ہوا۔ ''گنجینہ'' میں مرزا رضی دانش کا حسب ذیل شعر نظر سے گذرا۔ ممکن ہے میر نے بھی دیکھا ہو:

در دشت ابر رنگ شبستان لالہ ریخت نقش و نگار خانہ تماشا چہ می کنی

(دشت میں ابر نے لالے کے شبستان کی بنیاد رکھ دی [یا ابر نے شبستان لالہ کے رنگ ٹپکائے ہیں]۔ ایسے میں تم گھر کے نقش ونگار کا تماشا کیا کر رہے ہو؟)

خلیل الرحمٰن دہلوی نے مجھ سے بیان کیا کہ ''چوانا'' کے ایک معنی ''کشید کرنا'' ہیں۔ یعنی ہوا سے رنگ یوں ٹپک رہا ہے جیسے قطرہ قطرہ شراب کشید کی جاتی ہے۔ یہ معنی مزید لطف پیدا کرتے ہیں۔ لفظ کی تلاش ہو تو ایسی ہو نہ کہ جوش صاحب کی طرح کا خارزار لفظستان۔

''چوانا'' بہ معنی ''کشید کرنا'' آصفیہ میں ہے نہ ''نور'' میں۔ شیکسپیئر اور پلیٹس میں یہ البتہ درج ہے۔

۴۶۳/۳ اس شعر میں ''بھی'' بہ معنی (even) یا (also) نہیں، بل کہ زورِ کلام کے لیے ہے، یہ اُردو کا روزمرہ ہے، میر نے اسے کئی جگہ برتا ہے۔ مثلاً:

بلبل کو موا پایا کل پھولوں کی دوکاں پر اس مرغ کے بھی جی میں کیا شوق چمن کا تھا (دیوانِ دوم)

ہمارے منھ پہ طفل اشک دوڑا کیا ہے اس بھی لڑکے نے بڑا دل (دیوانِ سوم)

اس شعر میں مزید لطف یہ ہے کہ یہاں ''بھی'' اپنے اصل معنی میں بھی درست ہے، یعنی یہ صفت صرف بادشاہوں کے میداں داراں (سپاہیوں) کی نہیں، بل کہ عشق کے میداں داروں کی بھی ہے، کہ وہ مرنے کا مزاج رکھتے ہیں۔ ''میداں دار'' دل چسپ لفظ ہے، لیکن نہ یہ برکاتی صاحب کی فرہنگ میں ہے، نہ ''آصفیہ'' میں نہ پلیٹس میں۔ صاحب ''نور اللغات'' نے یہ ستم کیا ہے کہ صرف ''میداں داری کرنا'' درج کیا ہے، بہ معنی ''لڑنا جھگڑنا'' اور لکھا ہے کہ یہ عورتوں کا محاورہ ہے! ایسی باتوں سے ہی اندازہ ہوتا ہے کہ ہمارے لغت نگاروں نے پوری کوشش تو کی، لیکن اُن کا طریق کار علمی اور سائنسی نہ تھا، اس لیے اُن سے ایسی فروگذاشتیں سرزد ہوئیں۔

''مرنے کا وصف'' بھی نہایت بدیع فقرہ ہے، گویا فیاضی، بہادری، خوش مزاجی، کی طرح مرنا بھی ایک وصف ہے، یعنی مرنا مجبوری یا جبر واکراہ کا کام نہیں، بل کہ ایک زیور ہے، ایک خوبی ہے، جو بعض میں ہوتی ہے اور بعض میں نہیں ہوتی۔ اس کے بعد موت کو ''مصیبت'' اُٹھانے سے تعبیر کرنا، اور اسے کار گذاراں بتانا وہی سبک بیانی ہے جو میر کا مخصوص انداز ہے۔ گویا مرجانا بھی دنیا کے مصیبت ناک کاموں کو پورا کرنے جیسی کار گذاری ہے، اس میں کوئی دنیا سے الگ صفت نہیں۔ یہ ہم آپ ہی جیسوں میں سے کچھ لوگ ہیں جو اسے کر ڈالتے ہیں۔ اُسلوب تو ایسا روا روی کا، اور الفاظ میں ایسی گونج کہ ''میداں داروں'' سے لے کر ''کار گذاراں'' تک نقاروں کی دھمک (roll of drums) کا احساس ہوتا ہے۔ یعنی مضمون سے ڈرامائیت اور لفاظی (overstatement) تو بالکل خارج کر دیے، لیکن آہنگ ایسا رکھا کہ

عشق کے میداں داروں کے لیے اس سے بہتر توصیف نامہ ممکن نہیں۔

۴۶۳ اس مضمون کی بنیاد شیخ علی حزیں پر ہے:

پاس ناموس ہنر مندی فرہادم بود   در رہ عشق اگر دست بہ کارے نہ زدم

(اگر مَیں نے رہ عشق میں کسی کام کو ہاتھ نہ لگایا تو اس کی وجہ یہ ہے کہ مجھے فرہاد کی ہنر مندی کی عزت کا لحاظ تھا۔)

حزیں کے شعر میں ''ہنر مندی'' کا لفظ فرہاد اور ''دست بہ کارے زدن'' (کسی کام کو ہاتھ لگانا، ہاتھ مارنا) سے بغایت مناسبت رکھتا ہے۔ اور مضمون میں اوّل ہونے کا شرف اس پر مستزاد ہے، اس چراغ کے آگے چراغ جلنا مشکل تھا۔ میر نے سب سے پہلے اپنے دیوان فارسی میں کوشش کی:

برائے خاطر مجنون و کوہکن زنہار   بہ کوہ و دشت نہ بردیم دست برکارے

(مجنوں اور کوہکن کا لحاظ کرتے ہوئے ہم نے کوہ و دشت میں کسی کام میں ہاتھ نہ ڈالا۔)

ظاہر ہے کہ ہمارا زیر بحث شعر میر کے فارسی شعر کا تقریباً ترجمہ ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے بھی دیکھ چکے ہیں۔ فارسی میں میر کی لیاقت بہت عمدہ تھی، لیکن ان کی فارسی نظم و نثر (نظم، نثر سے زیادہ) اس چستی اور برجستگی اور زبان پر اس حاکمانہ تسلط سے عاری ہے جو (مثلاً) سودا کی فارسی نظم میں ہے۔ گیان چند سے قاضی عبدالودود صاحب نے ایک بار کہا تھا کہ سودا جاہل آدمی تھا، اس کی بات مستند نہیں، ہاں میر کا کوئی قول ہو تو لاؤ، لہٰذا اس میں تو کوئی شک نہیں کہ میر کی لیاقت علمی سودا سے زیادہ تھی، لیکن فارسی نظم لکھنے میں جو مناسبت سودا کو تھی وہ میر کو نہ تھی۔ یہاں بھی میر کا فارسی شعر جو اُوپر نقل ہوا، ہر طرح بہ ظاہر درست ہونے کے باوجود زور سے محروم ہے۔ ایک وجہ اس کی یہ ہے کہ مضمون ضعیف ہے۔ حزیں نے راہ عشق میں کوئی کام نہ کرنے کی بات کہہ کر بات نبھالی ہے، کیوں کہ راہ میں کام کرنا یا کام ہونا غیر مناسب نہیں۔ میر نے کوہکن اور مجنوں ردشت و کوہ کا التزام رکھنے کی خاطر مناسبت کو نظر انداز کیا۔ یا انھیں اس بات کا خیال نہ رہا کہ دشت و کوہ میں کسی کام کے کرنے کا محل ہے ہی نہیں لہٰذا یہ کہنا بے تکی سی بات ہے کہ مَیں نے مجنوں اور کوہکن کی خاطر دشت و کوہ میں کوئی کام نہ کیا۔ اُردو کا شعر (یعنی شعر زیر بحث) میر کے فارسی شعر اور حزیں کے بھی شعر سے بہت بہتر ہے، کیوں کہ اس میں کام کا کوئی ذکر نہیں، بل کہ کمال بلاغت سے کام لیتے ہوئے صرف یہ کہا ہے کہ ہم کو عزت والوں کا بہت لحاظ ہے۔ اس لیے ہم دشت و کوہ میں گئے ہی نہیں۔ میر نے ایک بار اور اس مضمون کو کہا، لیکن وہاں پھر ابہام کا سرا ہاتھ سے چھوٹ گیا:

دشت و کوہ میں میر پھرو تم لیکن ایک ادب کے ساتھ   کوہکن و مجنوں بھی تھے اس ناحیے میں دیوانے دو   (دیوانِ سوم)

دیوانِ چہارم ہی میں ایک جگہ میر نے فرہاد اور مجنوں کو طنز کا ہدف بنا کر اچھا شعر کہا ہے، لیکن شعر زیر بحث کی ذو معنویت وہاں بھی نہیں:

نسبت کیا ان لوگوں سے ہم کو شہری ہیں دیوانے ہم   ہے فرہاد اک آدم کوہی مجنوں اک صحرائی ہے

شعر زیر بحث میں دونوں معنی آگئے ہیں، ایک معنی تو یہ کہ ہم نے شہر میں دیوانگی اس لیے اختیار کی کہ اگر ہم

دشت وکوہ میں گئے تو کوہکن اور قیس کی دیوانگی کا بھرم کھل جائے گا اور اُن کی عزت خاک میں مل جائے گی، ہم نہیں چاہتے کہ ان کی اہانت ہو، ورنہ ہماری دیوانگی اُن سے بدر جہا بلند رہبتر ہے۔ دوسرے معنی یہ کہ جب دشت میں مجنوں اور کوہ میں فرہاد جیسے باعزت لوگ پہلے سے موجود ہیں تو ہمارا وہاں جانا حفظِ مراتب کے خلاف ہے۔ دونوں صورتوں میں یہ طنزیہ تناؤ خوب ہے کہ عام دنیا والے تو قیس و فرہاد کو آوارۂ خانماں برباد، اور بے آبرو دیوانہ سمجھتے ہیں۔ لیکن عشق کی دنیا میں یہی لوگ عزت والے ہیں، سید محمد خاں رند نے دونوں معنی کو الگ الگ نظم کرکے میر کے شعر کی گویا تشریح کردی ہے:

مجنوں کا ستانا ہمیں منظور نہیں ہے او وحشتِ دل قصد بیاباں نہ کریں گے
قیس و فرہاد کے قبضے میں ہیں کوہ و صحرا ہم کدھر جوشِ جنوں خاک اُڑاتے جاتے

دونوں شعر صاف ہیں، لیکن میر کا سا طنطنہ اور ابہام کہاں!

(۴۶۴) (۱۷۲۵۔۱۵۰۶)

کب وعدے کی رات وہ آئی جو آپس میں نہ لڑائی ہوئی آخر اس اوباش نے مارا رہتی نہیں ہے آئی ہوئی
دود دل سوزانِ محبت محو جو ہو تو عرش پہ ہو یعنی دور بجھے گی جا کر عشق کی آگ لگائی ہوئی
چتون کے انداز سے ظالم ترک مروت پیدا ہے اہلِ نظر سے چھپتی نہیں ہے آنکھ کسو کی چھپائی ہوئی
۱۲۴۰ شیشہ ان نے گلے میں ڈلوا شہر میں سب تشہیر کیا ہائے سیہ رو عاشق کی عالم میں کیا رسوائی ہوئی
دیکھ کے دستِ و پائے نگاریں چپکے سے رہ جاویں نہ کیوں منھ بولے ہے یارو گویا مہندی اس کی رچائی ہوئی
میر کا حال نہ پوچھو کچھ تم کہنہ رباط سے پیری میں رقص کناں بازار تک آئے عالم میں رسوائی ہوئی

$\frac{۴۶۴}{۱}$ معشوق کا جنگ جو اور قاتل ہونا عام مضامین ہیں۔ جنگ جوئی کے مضمون کی تجریدی معراج غالب کے شعر میں ہے:

اس سادگی پہ کون نہ مر جائے اے خدا لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

مصرع اولیٰ میں ''مر جائے'' کا لطف مستزاد ہے۔ معشوق کے قتالِ عالم ہونے کے مضمون کی ایک انتہا مومن کے یہاں ہے:

کیا تم نے قتل جہاں اک نظر میں کسی نے نہ دیکھا تماشا کسی کا

اور دوسری انتہا فارسی کے اس شعر میں جس کے بارے میں مشہور ہے کہ عمدۃ الملک امیر خاں انجام نے قتل عام دہلی کے دوران نادر شاہ کے آگے پڑھا تھا:

کسے نہ ماند کہ اورا بہ تیغ ناز کشی مگر کہ زندہ کنی خلق را و باز کشی

(اب کوئی باقی نہ رہا جسے تم تیغ ناز سے قتل کرو۔ بس یہی ہے کہ خلق اللہ کو زندہ کرو اور پھر اُسے قتل کرو۔)

زیرِ بحث مطلع میں میر نے مندرجہ بالا اشعار سے ہٹ کر معاملہ بندی کا رنگ اختیار کیا ہے۔ پھر اس سے بڑھ کر

یہ کہ یہاں میر کا وہ مخصوص طرز کارفرما ہے کہ عاشق اور معشوق انفرادی طور پر روزمرہ کی دنیا پر مبنی کسی افسانے کے کردار معلوم ہوتے ہیں۔ عشق کی کیفیات اور معاملات میں مبالغہ تو ویسا ہی رہتا ہے جیسا کہ ہماری کلاسیکی شاعری کا خاصہ ہے، لیکن میر کوئی نہ کوئی تفصیل ایسی رکھ دیتے ہیں، جس کی وجہ سے معاملہ، روزمرہ زندگی کے قریب آجاتا ہے۔ چناں چہ یہاں بھی معشوق کی جنگ جوئی کوئی عینی یا مفروضہ (idealized) عمل نہیں، بل کہ اُس کی بدمزاجی اور طبیعت کے سفلہ پن کا اظہار ہے۔ پھر اس پر رسومیاتی مبالغہ غالب آجاتا ہے اور ہم معشوق کے ساتھ ہر رات کی لڑائی کو عاشق کی کو موت پر منتج ہوتے دیکھتے ہیں۔ پہلے مصرعے میں کسی چڑچڑے، بدمزاج، جھگڑالو شخص کا بیان ہے، اُس کو سن یا پڑھ کر ہمیں توقع ہوتی ہے کہ اگلے مصرعے میں تعلقات کے منقطع ہونے، یا خراب ہو جانے کا ذکر ہوگا۔ لیکن مصرع ثانی سامنے آتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ بہ ظاہر بے ضرر، جھگڑالو شخص تو قتل ہی کر بیٹھا۔ اس تضاد، اور غیر متوقع انجام پر ہمیں جذباتی دھکا (shock) محسوس ہوتا ہے۔

ایک لمحے کے لیے ہم یہ بھی سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ متکلم کہیں محض باتیں تو نہیں بنا رہا ہے؟ یا کہیں ایسا تو نہیں کہ وہ سنجیدہ نہیں ہے، بل کہ ہمیں بے وقوف بنا رہا ہے؟ ان تضادات، اور شعر کے لہجے میں کئی رنگوں کے باعث لطیف طنزیہ تناؤ پیدا ہوتا ہے۔

مصرع ثانی میں ''آئی'' بہ معنی ''موت'' کی رعایت تو دل چسپ ہے ہی، لیکن معشوق کے کردار کا نچوڑ لفظ ''اوباش'' میں ہے، جو نہ صرف یہ کہ کثیر المعنی ہے، بل کہ میر نے اسے معشوق، یا معشوق صفت لوگوں کے لیے بار بار استعمال کیا ہے:

گلیوں میں بہت ہم تو پریشاں سے پھرے ہیں	اوباش کسو روز لگا دیں گے ٹھکانے	(دیوانِ اوّل)
بھیڑیں ٹلیں اس ابروے خم دار کے ہلتے	لاکھوں میں اس اوباش نے تلوار چلائی	(دیوانِ دوم)
ہم جو گئے سرمست محبت اس اوباش کے کوچے میں	کھائیں کڑی تلواریں اس کی زخمی نشے میں چور ہوے	(دیوانِ چہارم)
صحبت میں اس کی کیوں کے رہے مرد آدمی	وہ شوخ و شنگ دبے تہ و اوباش و بدمعاش	(دیوانِ پنجم)
اوباشوں ہی کے گھر تجھے پانے لگے ہیں روز	مارا پڑے گا کوئی طلب گار آج کل	(دیوانِ اوّل)

''اوباش'' کے معنی ہیں ''نیچ لوگوں کی صحبت میں بیٹھنے والا''؛ ''بدکردار''؛ ''آوارہ مزاج''۔ فرہنگ جہاں گیری میں ''اوباشتن'' کے معنی ''بھرنا'' اور ''گرنا'' دونوں درج ہیں۔ ممکن ہے ''اوباش'' کے مندرجہ بالا معنی اسی ''اوباشتن'' سے مستخرج ہوں۔ لیکن علی حسن خاں سلیم نے لکھا ہے کہ ''اوباشتین''؛ ''اوباریدن''، دونوں ایک ہیں، بہ معنی ''بے چبائے گھونٹ جانا''۔ اور ''اوباش''، ز ''اوبار'' اس کا حاصل مصدر ہے۔ ''اوباشتن'' اور ''اوباریدن'' کا ایک ہی ہونا قرین قیاس نہیں معلوم ہوتا۔ سلیم نے جتنی اسانید لکھی ہیں وہ سب ''اوبار'' کی ہیں۔ لہٰذا ممکن ہے ''اوباشتن'' بہ معنی ''گھونٹ جانا''۔ اور ''اوباشتن'' بہ معنی ''بھرنا'' ایک ہی ہوں، اور ''اوباش'' سے مراد ہو وہ شخص جو ہر چیز اپنے اندر بھر لیتا ہو، یعنی جسے اچھے بُرے، حرام حلال کی تمیز نہ ہو۔ ''غیاث'' میں البتہ نئی بات لکھی ہے کہ ''اوباش'' دراصل جمع ہے ''بوش'' کی، لیکن یہ فارسی میں واحد استعمال ہوتا

ہے، "غیاث" نے یہ بھی کہا ہے کہ یہ لفظ عرف عام میں "مرد بے باک ورند" کے معنی میں آتا ہے۔ (میر کے اشعار کی روشنی میں ان معنی کی تصدیق ہوتی ہے۔) لہٰذا لفظ "اوباش" کئی طرح کے دل چسپ انسلاکات کا حامل ہے، ایک طرف تو وہ معشوق صفت، آن بان والا شخص ہے، ایک طرف وہ بے باک اور بد مزاج اور جنگ جو ہے۔ پھر وہی شخص سفلہ لوگوں کی صحبت میں بیٹھنے والا، جھگڑالو اور غیر ذمہ دار انسان ہے، دوسری طرف وہ بد کردار، آوارہ مزاج، لیکن بہادر اور طرح دار بھی ہے۔ "زفان گویا" جو فارسی کا ایک بہت قدیم لغت ہے، اس میں "بوش" کے معنی "کروفر" لکھے ہیں۔ لیکن جیسا کہ ڈاکٹر نذیر احمد نے حاشیے میں صراحت کی ہے، دوسرے لغات، مثلاً "موید الفضلا" میں یہ "غوغا، جماعت کثیر" کے معنی میں آیا ہے۔ لہٰذا "اوباش" وہ لوگ ہوے جو شور وغل کرنے والے اور کثیر تعداد میں گھومتے پھرتے تھے چوں کہ "کروفر" والوں کے ساتھ بھی حاضر باشوں اور خدم وحشم کے گروہ ہوتے ہیں، اس لیے ممکن ہے "کروفر" سے ترقی کر کے "بوش" کے معنی "غوغا" اور "جماعت کثیر" ہو گئے ہوں۔ لیکن اگر "کروفر" کے معنی ذہن میں رکھے جائیں تو کہا جا سکتا ہے کہ "اوباش" اتنے گئے گذرے لوگ نہ ہوں گے جتنا ہم لوگ سمجھتے ہیں۔

مضمون خاصا ٹیڑھا ہے، لیکن میر نے اس صفائی سے باندھ دیا ہے کہ پتہ ہی نہیں چلتا کہ یہ کام کس قدر مشکل تھا۔ مثلاً اس مضمون کو شاہ نصیر کے یہاں دیکھیے، کس قدر کم زور معلوم ہوتا ہے:

وصل کی رات ہم نشیں کیوں کہ کٹی نہ پوچھ کچھ   بر سر صلح میں رہا تس پہ بھی وہ لڑا کیا

خیر، شاہ نصیر نے مضمون نظم تو کر دیا۔ بعد والوں کے یہاں مجھے اس کا سراغ نہ ملا۔

$\frac{۴۶۴}{۲}$ بہت نازک اور شور انگیز شعر ہے، نازک میں نے اس لیے کہا کہ اس میں بعض باریکیاں مضمون کی ہیں جو فوراً نظر نہیں آتیں۔ پہلی بات تو یہ کہ عام طور پر آہ یا فریاد وفغاں کے عرش پر جانے یا عرش تک پہنچنے کا مضمون نظم ہوتا ہے۔ یہ مضمون آج بھی موجود ہے، چناں چہ ظفر علی خاں کی مشہور مناجات کا مطلع ہے:

آہ جاتی ہے فلک پر رحم لانے کے لیے   بادلو ہٹ جاؤ دے دو راہ جانے کے لیے

جگن ناتھ آزاد نے میر کے شعر زیر بحث سے براہ راست استفادہ کرتے ہوے کہا ہے:

جو اٹھی تھی سینۂ خاک سے جو چڑھی تھی زینۂ عرش پر   مجھے کیا خبر کہ کہاں تھمے وہ نوا ابھی تو تھمی نہیں

اس بات سے قطع نظر کہ ظفر علی خاں کے دونوں مصرعے (خاص کر مصرع ثانی) بہت ست ہیں اور آزاد کا مصرع اولیٰ اس ڈرامائیت سے عاری ہے جو میر کے مصرعے میں ہے، دونوں اشعار کے آہنگ میں کوئی شکوہ نہیں، اور نہ اس دباؤ کی کیفیت ہے جس کی ضرورت مضمون کو تھی۔ (آزاد کے مصرع ثانی میں "چڑھی" کا لفظ نامناسب ہے، "گئی" اس سے بہت بہتر تھا۔) میر کے شعر میں عجب وجد اور سرور کا عالم ہے، اور مضمون روایتی قسم کی آہ یا فریاد کے بجاے محبت کی آگ میں جلتے ہوے دل کے دھوئیں کا ہے۔ دوسری باریکی یہ کہ دھوئیں کا عرش پر محو ہونا (= مٹ جانا) بہت مناسب پیکر ہے، کیوں کہ دھواں اُوپر اُٹھتا ہے اور آہستہ آہستہ فضا کی بلندی میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ تیسری نزاکت میر کے یہاں لفظ "محو" میں ہے، درد سوزان محبت کا عرش پر محو ہو جانا یہ معنی رکھتا ہے کہ وہ عرش کا حصہ بن جاے گا۔ لہٰذا اس کا بجھ جانا (جیسا کہ مصرع

ثانی میں ہے۔) دراصل اسے حیات ابدی عطا کردے گا۔ ''محو ہو جانا'' کے معنی ''مٹ جانا'' کے علاوہ کسی چیز کے اندر گم ہو جانا یا جذب ہو جانا بھی آئے ہیں۔ غالب:

گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگی جا کا ‏ ‏ ‏ گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا

فارسی میں ''محو'' کے معنی ''شیفتہ'' اور ''فریفتہ'' بھی ہیں۔ اس اعتبار سے یہ ''محبت'' اور ''عشق'' کے ضلعے کا لفظ ہے۔

اب مصرع ثانی پر آیئے ''دود دل سوزان محبت'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) محبت میں جلتے ہوئے دل کا دھواں۔ (اور یہی معنی فوری طور پر ذہن میں آتے بھی ہیں۔) (۲) محبت کے جلتے ہوئے دل کا دھواں۔ (ان معنی کے اعتبار سے خود محبت کا دل آتش عشق سے روشن ہے۔ یعنی محبت اوروں کے دل میں تو آگ لگاتی ہی ہے، خود اس کا دل بھی سوز عشق سے روشن ہے۔) ''دور جا کر بجھے گی'' میں میر کی مخصوص کم بیانی (understatement) ہے، کہ جس چیز کا اثر عرش پر جا کر بجھے۔ (= دھواں) خود اس کو (یعنی آگ کو) دُور جا کر بجھنے والی بتایا ہے۔ گویا عشق کی مملکت میں عرش محض ایک دُور مقام ہے، منتہائے کمال نہیں۔

مزید نکتہ یہ ہے کہ دود سوزان محبت جب عرش پر جا کر محو ہوگا تو عشق کی آگ بھی بجھ جائے گی۔ بہ ظاہر یہ بات بے ربط معلوم ہوتی ہے، کہ دھوئیں کے محو ہو جانے سے آگ کیوں کر بجھ جائے گی؟ اس کا جواب یہ ہے کہ مصرع ثانی دراصل مصرع اولی سے نکالا ہوا نتیجہ ہے، یعنی شعر میں منطقی استنباط ہے۔ جب عشق کی آگ کا دھواں عرش پر محو ہوتا ہے تو خود آگ تو اور بھی دُور جا کر (یعنی دیر میں یا لمبا فاصلہ طے کرنے کے بعد) سرد ہوگی۔ خوب شعر ہے۔ پیکر بدل کر میر نے دیوان پنجم میں بھی خوب کہا ہے:

خاک ہوئی تھی سرکشی اپنی جوں کی توں اپنی طبیعت میں ‏ ‏ ‏ میر عجب کیا ہے اس کا تا گردوں جو یہ گرد کھنچے

$\frac{۴۶۴}{۳}$ آل احمد سرور نے لکھا ہے کہ ایک دن فانی کے سامنے کسی نے اُن کے مندرجہ ذیل شعر کی تعریف کی:

آنسو تھے سو خشک ہوئے جی ہے کہ اُمڈا آتا ہے ‏ ‏ ‏ دل پہ گھٹا سی چھائی ہے کھلتی ہے نہ برستی ہے

فانی نے جواب دیا کہ ''برستی'' کا قافیہ یگانہ نے جس طرح باندھ دیا ہے اُس کا جواب مجھ سے نہ ہو سکا۔ پھر انھوں نے یگانہ کا شعر پڑھا:

چتونوں سے ملتا ہے کچھ سراغ باطن کا ‏ ‏ ‏ چال سے تو کافر پر سادگی برستی ہے

حق یہ ہے کہ کیفیت کے لحاظ سے فانی کا شعر بہت بہتر ہے۔ یگانہ کے یہاں طباعی ہے، لیکن تھوڑا تکلف بھی ہے۔ پھر، یگانہ کے مصرع اولیٰ کا پیکر براہ راست میر سے ماخوذ بھی ہے۔ بنیادی بات بہ ہر حال یہ ہے کہ فانی اور یگانہ دونوں کے اشعار اپنے حُسن کے باوجود معنی کے لحاظ سے اکہرے ہیں، جب کہ میر کے شعر میں معاملے کا پہلو بھی ہے اور مضمون کی پیچیدگی بھی۔ رعایت اس پر مزید لطف پیدا کر رہی ہے۔

میر کے شعر میں مضمون یہ ہے کہ معشوق کبھی کبھی عاشق پر نگاہ ڈال کر اُس کو خوش کر دیا کرتا تھا۔ اس میں کوئی لگاؤ نہیں تھا، بل کہ صرف مروت تھی۔ معشوق نے اب وہ مروت بھی ترک کر دی ہے، لیکن وہ اس ترک مروت کا صاف صاف

اعلان نہیں کرنا چاہتا۔ اب جو عاشق کا سامنا ہوتا ہے، تو معشوق آنکھ چرا لیتا ہے، یا کسی لطیف انداز سے آنکھ پھیر لیتا ہے، لیکن اُس کی چتونوں سے اس کے دل کا حال ظاہر ہو جاتا ہے، کیوں کہ اس کے آنکھ چرانے میں لگاوٹ اور تعلق قلبی کا انداز نہیں :

شب تم جو بزم غیر میں آنکھیں چرا گیے کھوے گیے ہم ایسے کہ اغیار پا گیے (مومن)

''آنکھ چھپانا'' کے معنی میں ''رخ پھیرنا، ٹالنا'' یا ''پرانی ملاقات کو نظر انداز کرنا۔'' (''مخزن المحاورات''۔) ''آنکھ چھپانا'' کو یہاں لغوی معنی میں بھی فرض کر سکتے ہیں۔ اس طرح ''چھپائی ہوئی آنکھ کا نہ چھپنا'' استعارۂ معکوس کا حکم رکھتا ہے۔ ''اہلِ نظر'' اور ''آنکھ''، ''چھپانا''، ''پیدا'' میں مناسبت ظاہر ہے، عاشق کو ''اہلِ نظر'' کہنا رعایت اور مناسبت دونوں کے لحاظ سے، بہت عمدہ ہیں۔

میر کے شعر کا لہجہ بھی غیر معمولی ہے، اس میں خفیف سی شکایت تو ہے، لیکن کوئی تلخی یا خفگی نہیں۔ گویا یہ تو معشوق کا حق ہے کہ وہ مروت کرے یا مروت بھی نہ کرے۔ خفگی یا تلخی کے بجاے اپنی دراکی اور نظر کی تیزی پر ایک طرح کا افتخار ہے، کہ تم ہزار بات بناؤ لیکن ہم سمجھ جاتے ہیں کہ اصل معاملہ کیا ہے :

بہر رنگے کہ خواہی جامہ می پوش من انداز قدت را می شناسم

(تو چاہے کیسے ہی لباس میں خود کو چھپالے لیکن میں ترے انداز قد کو پہچانتا ہوں۔)

۳۶۴/۴ اس شعر میں معنی کا کوئی خاص پہلو نہیں، اور نہ مضمون میں کوئی باریکی ہے، لیکن اس میں ایک تلمیح بیان ہوئی ہے جس کو جانے بغیر شعر مہمل معلوم ہوتا ہے۔ پرانے زمانے میں طریقہ تھا کہ اگر کسی کور سوا سر بازار کرنا ہوتا، یا اُسے احمق اور پوچ ظاہر کرنا منظور ہوتا، تو اُس کے گلے میں آئینہ ڈال کر گلی کوچوں میں گھماتے تھے۔ آئینہ گلے میں لٹکانا اس بات کا کنایہ تھا کہ وہ شخص آئینے میں خود کو دیکھے تو اُسے اپنی حقیقت معلوم ہو۔ (ہمارے یہاں گریبان میں منھ ڈال کر دیکھنے کا محاورہ اسی رسم کی یادگار ہے۔) ''بہار عجم'' میں ہے کہ ''شیشہ گردن'' کنایہ ہے ''احمق'' کا۔ سند میں خاقانی کا شعر نقل کیا ہے، لیکن ''شیشہ'' بہ معنی ''آئینہ'' فارسی میں یوں بھی مستعمل ہے، چناں چہ صائب کا شعر ہے :

شیشۂ خویش بہ روشن گر غربت بہ رساں تا کجا صبر کنی در تہ زنگار وطن

(اپنے آئینے کو پردیس کے صیقل گر کے پاس لے جاؤ (یعنی پردیس صیقل گر ہے اور تم آئینہ۔) وطن کے زنگ کے اندر چھپے ہوے تم کب تک صبر کرو گے؟)

میر کے شعر کی بنیاد اسی رسم پر ہے، جس کا ذکر میں نے اُوپر کیا۔ اس میں مزید لطف یہ ہے کہ عاشق کو ''سیہ رو'' بھی کہا ہے، یہ لغوی معنی کے اعتبار سے بھی درست ہے، کہ عاشق کا رنگ گہرا سانولا فرض کرتے ہیں، اور استعاراتی معنی بھی درست ہیں، کہ محاورے میں ''سیہ رو'' کے معنی ''بدنام''، ''شرمندہ'' اور ''ذلیل'' ہوتے ہیں۔ مصرع اولیٰ میں ''شہر'' اور مصرع ثانی میں ''عالم'' بھی خوب ہے، کہ اپنے شہر میں رسوائی سب سے زیادہ شاق گذرتی ہے اور وہ تمام عالم میں رسوائی کی طرح شدید معلوم ہوتی ہے۔

۴۶۴/۴ یہ شعر دیوانِ پنجم کا ہے۔ بولتی ہوئی مہندی کا پیکر اس قدر خوب صورت اور لطیف ہے کہ معشوق کا پورا سراپا سامنے آجاتا ہے، اور جنسیاتی (erotic) احساس کی دنیا تیار ہو جاتی ہے۔ یہاں جان ڈن (John Donne) کی مشہور نظم Of the progress of the Soul یاد آتی ہے، جو عام طور پر (The Second Anniversary) کے نام سے مشہور ہے:

We understood
Her by her sight, her pure, and eloquent blood
Spoke in her cheeks, and so distinctly wrought.
That one might almost say, her body thought,

(243-246)

ترجمہ: ہم تو اسے دیکھ کر ہی اس کی بات
سمجھ لیتے تھے۔ اس کا خالص اور شستہ
بلاغت سے بھرپور لہو اس کے رخساروں
میں بولتا تھا، اور یہ عمل اتنا صاف معلوم ہوتا تھا
کہ ہر کوئی کہہ اٹھتا: اس کا تو بدن بھی سوچ سکتا ہے۔

ڈن کا پیکر زیادہ پیچیدہ، زیادہ مبالغہ آمیز اور زیادہ تفصیل سے تعمیر کیا گیا ہے۔ لیکن دونوں کے یہاں جسم کا احساس برابر کی شدت رکھتا ہے۔ ڈن نے جس لڑکی کا ذکر کیا ہے، وہ اس کی معشوقہ نہیں، بل کہ اُس کے ممدوح کی لڑکی ہے اور نظم اس لڑکی الزبتھ ڈروری (Elizabeth Drury) کی بہ عمر پانزدہ سالگی موت کی دوسری برسی کے موقعے پر لکھی گئی تھی۔ لہٰذا ڈن نے جنسیاتی احساس کو دُور رکھا ہے۔ پھر بھی اُس نے ایک ایسی ہستی کی تصویر کھینچ دی ہے جس کا بدن خود اپنی جگہ پر روحانی وجود رکھتا ہے اور جسے گفت گو کے لیے متکلم کی ضرورت نہیں پڑتی۔ میر کے شعر میں جس لڑکی کا ذکر ہے وہ صریحاً معشوق ہے اور اُس کا بدن مہندی کی رنگینی اور تری و تازگی کی زبان میں یوں گفت گو کرتا ہے کہ دیکھنے والے حق دق رہ جاتے ہیں۔ ایک دل چسپ نکتہ یہ بھی ہے کہ اگر ڈن نے لفظ "تقریباً" (almost) رکھا ہے تو میر نے لفظ "گویا"۔ گویا دونوں کو اس بات کا احساس تھا کہ بدن کے سوچنے / بولنے کا پیکر اس قدر جرأت مندانہ ہے کہ اس کو قابلِ قبول بنانے کے لیے ایسا کوئی لفظ ضروری قرار دیا جائے جس کے ذریعہ بیان قطعی نہ ہو، بل کہ تھوڑا سا محدود کردہ (qualified) ہو۔

میر کے شعر میں "گویا" کا لفظ دوہرے لطف کا حامل ہے کیوں کہ خود اس کے لغوی معنی "بولتا ہوا" ہیں۔ غالب نے شاید میر کے یہاں دیکھ کر "گویا" کو اپنے شعر میں اسی طرح برتا ہے:

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا آتشِ خاموش کے مانند گویا جل گیا

میر کے یہاں "منھ بولے ہے" کا فقرہ بھی خوب ہے، کیوں کہ ہمارے یہاں "بولتا ہوا مصرع"، "بولتی ہوئی تصویر" وغیرہ استعمالات بھی ہیں، جہاں "بولتا ہوا" استعاراتی معنی میں ہے، میر کے شعر میں زور اس بات پر ہے کہ مہندی / بدن واقعی محو

کلام معلوم ہوتے ہیں یعنی بدن نے اپنے آپ کو پوری طرح ظاہر کر دیا ہے، جس طرح انسان بول کر اپنے کو ظاہر کر دیتا ہے۔ بولتی ہوئی مہندی کے سامنے ''چپکا سارہ جانا'' بھی خوب ہے، کہ عام طور پر تو تکلم کا جواب تکلم ہے لیکن یہاں معشوق کے بدن کا تکلم اس قدر سحر بیان اور خوش ادا ہے کہ سننے والا چپکا رہ جاتا ہے۔

یہ نکتہ بھی قابلِ لحاظ ہے کہ میر کے یہاں معشوق کا بدن کیا، اُس کا چہرہ تک عیاں نہیں ہے۔ ڈن کی نظم میں تو ایلز بتھ ڈروری کو دیکھ کر ہی اس کا عندیہ اور ضمیر سمجھ میں آجاتا تھا، کیوں کہ اُس کے بدن میں خون بولتا ہوا معلوم ہوتا تھا۔ میر کے شعر میں صرف دست و پاے نگاریں کا ذکر ہے، باقی بدن پردے یا برقعے میں پوشیدہ ہے، (ملاحظہ ہو $\frac{۲۹۴}{۴}$۔) صرف دست و پاے نگاریں کی گفت گو سن لینا تہذیب اور تخیل دونوں کا کرشمہ ہے۔ (''نگار'' صرف مہندی کو نہیں، بل کہ مہندی کے ذریعہ بنائے ہوئے نقش و نگار کو کہتے ہیں، یہ بھی ملحوظ رہے۔ اور ''نگار'' بہ معنی ''معشوق'' تو ہے ہی۔) ''رچائی'' کا لفظ بھی یہاں بہت محاکاتی ہے اور پیکر کی روشنی و رنگینی میں اضافہ کر رہا ہے، مطلب ادا کرنے کے لیے ''لگائی'' کافی تھا، لیکن معنی کے وہ ابعاد، کہ جب مہندی کا رنگ خوب شوخ اور سیاہی مائل سرخ نکلتا ہے تو اُسے مہندی کا ''رچنا'' کہتے ہیں، اور پھر سنہرے چمپئی بدن پر مہندی کا رچنا، یہ سب محض ''مہندی اس کی لگائی ہوئی'' سے ہاتھ نہ آتے۔ یہاں ''مہندی اس کی رچائی ہوئی'' میں پیکر کا حسن بھی ہے اور معنی کا بھی۔ پھر شادی رچانا، خوش بو رچانا، عشق رچانا جیسے محاورے ہیں جن میں چہل پہل اور خوش گواری کا پہلو بھی ہے۔

اب دیکھیے ہمارے فراق صاحب کو، کہ وہ ڈن کی نظم سے واقف تھے (انھوں نے منقولہ بالا اقتباس سے ڈھائی مصرعوں کا حوالہ دیا ہے) اور وہ غالباً میر کے شعر سے بھی واقف رہے ہوں گے۔ انھوں نے اس کے باوجود جرأت کی ہے:

ہری بھری رگوں میں وہ چہکتا بولتا لہو　　وہ سوچتا ہوا بدن خود اک جہاں لیے ہوئے

پورے شعر میں مہملات ہیں یا غیر ضروری الفاظ۔ فافہموا واعتبروا۔

$\frac{۴۶۴}{۹}$ بڑھاپے کے عشق پر قائم نے بہت خوب کہا ہے:

اس بڑھاپے کی خدا ہی شرم رکھے اے بتاں　　عشق کے کوچے میں ہم مارا ہے بے ہنگام گام

قائم نے بھرپور شعر کہا ہے۔ ان کا کمال یہ بھی ہے کہ یہ پوری غزل ذو قافیتین بقید تکرار ہے، یعنی سارے قافیے اندام دام، انجام جام، اور ہنگام گام کی قبیل سے ہیں، لیکن میر کے یہاں بڑھاپے کے عشق کے ساتھ رقص کا مضمون بھی ہے۔ رقص کی صوفیانہ معنویت ہے اور شعر میں اس کی طرف اشارے ہیں۔ صوفیوں کا سلسلہ مولویہ جو مولاناے روم سے منسوب ہے۔ ایک انوکھی طرح کے رقص یا گردشِ رقصی کو خاص اہمیت دیتا ہے۔ مولویہ کے علاوہ چشتیہ میں بھی، جہاں محویت اور استغراق کو مرکزی مقام دیا گیا ہے۔ بعض بزرگوں نے رقص کو بھی عشق کے لوازم میں قرار دیا ہے۔ چناں چہ حضرت شاہ وصی اللہ صاحب جیسے متشرع اور محتاط بزرگ نے ایک واقعہ بیان کیا ہے کہ کسی بزرگ کو رقص میں بہت انہماک تھا اور ان کے ایک مرید کو لوگ یہ کہہ کر چھیڑتے تھے کہ ''تمھارے نچنیا پیر کیسے ہیں؟'' ایک بار جب وہ مرید بہت تنگ آگئے تو انھوں نے اپنے شیخ سے شکایت کی یا حضرت، لوگ مجھے آپ کے اس شغل کی وجہ سے بہت طنز و تشنیع کرتے ہیں، ان شیخ نے کہا کہ اچھا اس

بار کوئی ایسا کہے تو جواب میں کہنا کہ شیخ نے کہا ہے "کوئی نچاتا ہے تو ہم ناچتے ہیں۔" حضرت شاہ وصی اللہ صاحب فرماتے ہیں کہ جس جس سے ان مرید نے جواب میں اپنے شیخ کا فقرہ کہا وہ سب کچھ چھوڑ چھاڑ کر رقص کرتا ہوا ان شیخ کی خدمت میں حاضر ہو گیا:

دیدنی ہے وجد کرنا میر کا بازار میں   یہ تماشا بھی کسو دن تو مقرر دیکھیے (دیوانِ دوم)

حضرت شیخ عبدالحق محدث دہلوی نے "اخبار الاخیار" میں سلطان جی حضرت نظام الدین اولیا کے حوالے سے لکھا ہے کہ شیخ بدرالدین غزنوی عالم پیری میں بھی رقص سے شغل رکھتے تھے۔ ان سے لوگوں نے پوچھا کہ یا شیخ، آپ بوڑھے ہو گئے ہیں پھر آپ رقص کس طرح کر لیتے ہیں؟ آپ نے فرمایا کہ "شیخ رقص نہیں کرتا، عشق رقص کرتا ہے۔ عشق جہاں بھی ہو، رقص اس کو لازم ہے" اغلب ہے کہ میر کا شعر زیر بحث اس واقعے پر مبنی ہو، کیوں کہ ایسے اشعار پہلے گذر چکے ہیں جن سے گمان ہوتا ہے کہ میر نے "اخبار الاخیار" کا مطالعہ کیا تھا۔ (ملاحظہ ہو ۱۴۴/۲۔) فرقۂ مولویہ کے رقص میں ہاتھوں اور پاؤں کی حرکات کے علامتی معنی مقرر ہیں۔ اس رقص میں حصہ لینے والے ایک مخصوص گھیر دار جامہ اور اونچی نوک دار ٹوپی پہنتے ہیں۔ رقص سے پہلے حلقے کی شکل میں بیٹھ کر سب درویش رقاص شعر پڑھتے رہتے ہیں۔ پھر بتدریج وہ اٹھ کھڑے ہوتے ہیں اور فرش میں گڑی ہوئی لکڑی کی کھونٹی میں ایک پیر ڈال کر آہستہ آہستہ گھومنا شروع کرتے ہیں۔ یہ رفتار بتدریج بڑھتی جاتی ہے، حتیٰ کہ بظاہر ناقابل یقین حد تک تیز ہو جاتی ہے۔ رقص کے دوران سر پیچھے کی طرف، داہنا ہاتھ اٹھا ہوا اور بایاں ہاتھ مقابلۃً نیچے ہوتا ہے۔ اٹھا اور گرا ہوا ہاتھ بخشش اور حاصل کرنے کی علامت ہیں۔ خود رقص کی شدت کے ذریعہ ترک خودی، ترک ہوش اور وصول الی اللہ مقصود ہوتے ہیں۔

چشتیہ کے یہاں رقص سے مقصود استغراق اور ترک ہوش ہے، اور خود رقص علامت ہے غلبۂ حال اور وجد کی۔ ہندستان میں مولویہ سلسلہ شاید کبھی نہیں تھا، لیکن تصوف سے خاندانی اور ذاتی ربط کے باعث میر اس کے رقص اور دیگر لوازم سے ضرور واقف رہے ہوں گے۔ چوں کہ مولویہ کا رقص خانقاہ (تکیہ، ترکی = تکہ) کے باہر نہیں ہوتا، اور میر کے اشعار میں بازار کا ذکر ہے، اس لیے میرا خیال ہے کہ ان شعروں میں چشتیہ رقص کا مضمون ہے، لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ "رباط" سے مراد مولویوں کا تکیہ ہو، اور شعر میں کسی ایسے مولویہ کا ذکر ہو جو اس قدر مغلوب الحال ہو گیا کہ اس نے تکیہ چھوڑ دیا اور بازاروں میں آوارہ ہو گیا۔ میر نے دیوانِ چہارم ہی میں کہا ہے:

رباط کہن میں نہیں میر جی   ہوا جو لگی وے بھی باہر گئے

"رباط" عام طور پر "سرائے" کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ برکاتی صاحب نے یہی معنی لکھے ہیں، اور لکھا ہے کہ "رباط کہن" سے "عالم فانی" مراد ہے۔ میر کے اشعار کے حوالے سے یہ معنی درست نہیں، کیوں کہ دیوانِ چہارم کے دونوں شعروں میں رباط کہن سے نکل کر باہر بازار میں آنے کی بات ہے۔ لہٰذا اگر رباط کہن سے مراد عالم فانی ہے تو پھر بازار سے کیا مراد ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ "رباط" کے معنی "خانقاہ" بھی ہیں (اشٹائنگاس) اور "گھر" اور "چوپایوں کے بند کرنے کی جگہ" اور "پل" بھی ("شمس اللغات")۔ ظاہر ہے کہ اشٹائنگاس کے معنی تو مناسب ہیں ہی۔ "شمس اللغات" کے بھی معنی

محل ہیں۔ خاص کر اگر "چوپایوں کے بند کرنے کی جگہ" معنی قرار دیے جائیں تو متکلم اپنے اوپر ایک انوکھا طنز کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے، کہ اب تک تو میں جانوروں کے طویلے میں، یا طویلے جیسی جگہ میں بند تھا، لیکن رسوائی خلق سے محفوظ تھا، اب جو میں کیفیت رقص سے مغلوب ہو کر باہر آیا تو بجائے بہتری کے بدتری کی طرف آیا کہ رسوا ہوا ہوں، اس سے تو اچھا تھا کہ اپنے طویلے میں بند رہتا، لوگوں کو میرے حال کی خبر تو نہ ہوتی۔ اس طنز کے باوجود شعر میں غلبۂ حال اور وجد کا عالم قرار رہتا ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔ مزید ملاحظہ ہو $\frac{471}{2}$۔

(۴۶۵) (۱۵۰۷)

موسم ہے نکلے شاخوں سے پتے ہرے ہرے — پودھے چمن میں پھولوں سے دیکھے بھرے بھرے

آگے کسو کے کیا کریں دست طمع دراز — وہ ہاتھ سو گیا ہے سرہانے دھرے دھرے

۱۴۳۵ گلشن میں آگ لگ رہی تھی رنگ گل سے میر — بلبل پکاری دیکھ کے صاحب پرے پرے

$\frac{465}{1}$ یہ مطلع $\frac{463}{1}$ سے کم رتبہ ہے، لیکن اتنا کم نہیں جتنا بہ ظاہر معلوم ہوتا ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ اس میں بہار کا تحرک (dynamism) بہت ہے۔ لگتا ہے ہر طرف بھر بھرا کے پھول کھلے ہیں اور نئے نئے پتے شاخوں پر چمک رہے ہیں۔ قافیے کی تکرار نے یہاں بہت کام دیا ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ "ہرا بھرا ر ہرے بھرے" روزمرہ ہے، اور دونوں مصرعوں کے قافیوں کو یک جا کریں تو دوبار "ہرے بھرے" ہاتھ آتا ہے۔ مصرع ثانی میں "دیکھے" کا فاعل متکلم تو ہے ہی (ہم نے دیکھے) لیکن ہرے پتے بھی اس کا فاعل ہو سکتے ہیں۔ کہ جب ہرے ہرے پتے شاخوں سے نکلے (یعنی جب انھوں نے سر اونچا کیا، کونپل سے پتی، اور پھر پورا پتا بنے) تو دیکھتے کیا ہیں کہ چمن کے تمام پودے پھولوں سے بھر گئے ہیں۔ تحرک کے پیکروں کے لیے $\frac{453}{3}$ بھی ملاحظہ ہو۔

لفظ "موسم" اس شعر میں بہت خوبی سے استعمال ہوا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ "موسم ہے" کثیر المعنی فقرہ ہے۔ (۱) یہ وہ موسم ہے کہ۔ (۲) کیا خوب موسم ہے۔ (۳) اب موسم آ گیا۔ (۴) اصل موسم تو اب ہے، وغیرہ۔ لیکن "موسم" محض (season) یا (weather) کے معنی نہیں دیتا۔ "موید الفضلا" میں ہے کہ "موسم" کے معنی ہیں "لوگوں کے جمع ہونے کی جگہ"۔ مزید درج ہے کہ عید اور نوروز وغیرہ کو بھی موسم کہتے ہیں، کیوں کہ ان دنوں میں بھی لوگ یک جا ہوتے ہیں "موید الفضلا" میں یہ بھی لکھا ہے کہ نوروز کو "موسم بہار" کہتے ہیں۔ ان معنی کی روشنی میں میر کا یہ شعر مزید دل چسپ ہو جاتا ہے:

سر جوڑ جوڑ جیسے مل بیٹھتے ہیں احباب — نکلی ہیں اب کے کلیاں اس رنگ سے چمن میں (دیوانِ دوم)

شعر زیر بحث میں بھی "موسم" کا لفظ اس معنی کو قائم کر رہا ہے کہ لوگ یک جا ہو رہے ہیں، سیر و تفریح کے لیے میلوں میں جا رہے ہیں، یا جگہ جگہ ٹولیوں میں جمع ہو کر ہنسی مذاق، کھیل کود یا اختلاط کی باتیں کر رہے ہیں، پھر یہ کنایہ بھی ہے کہ پھول پتے جو بھر بھرا کر گھنے گچھوں کی شکل میں نکلے ہیں تو وہ بھی اس وجہ سے کہ آپس میں مل بیٹھنے، ایک جگہ جمع ہو کر خوش فعلیاں کرنے کا زمانہ ہے، پھر "موسم" بہ معنی "وقت"، "زمانہ" تو ہے ہی، جیسا کہ اوپر مذکور ہوا۔ یعنی اگر شاخوں سے ہرے ہرے پتے

نکلنے اور پھولوں کے خوب کھلنے کا وقت ہے، تو ظاہر ہے کہ یہ وہ زمانہ ہوا جسے بہار کہتے ہیں۔

''پودھا'' اور ''پودا'' ہم معنی ہیں۔ اوّل الذکر آج کل مستعمل نہیں۔ ایسے کئی الفاظ ہیں جن کے ہاے دو چشمی جدید اُردو میں حذف ہو گئی ہے۔ مثلاً ہونٹھ رہونٹ، جھوٹھ رجھوٹ، تڑپھ رتڑپ، وغیرہ۔

''موسم'' میں اصل عربی کے اعتبار سے سوم مکسور ہے۔ لیکن اب اُردو میں سوم مفتوح ہی مرجح ہے۔ میر کا تلفظ کیا تھا، یہ کہنا ممکن نہیں۔

۴۶۵/۲ اس شعر میں پیکر اس قدر مکمل ہے کہ شعر کو مثال اور نمونے کے لیے پیش کیا جا سکتا ہے۔ ہاتھ سرہانے اس لیے رکھا ہوا ہے کہ اسے تکیے کے طور پر استعمال کیا جا رہا ہے۔ اور ''تکیہ'' بہ معنی ''سہارا'' بھی ہے، لہٰذا ہاتھ کا سہارا ہے، یعنی کسی اور کے سہارے کی ضرورت نہیں، اپنے ہاتھ کا سہارا کافی ووافی ہے۔ فقیرانہ طنطنہ، اور اپنی بے سروسامانی پر مکمل اطمینان وغرور کا مضمون میر نے کئی جگہ باندھا ہے۔ مثلاً:

افسانے ما و من کے سنیں میر کب تلک چل اب کہ سوویں منھ پہ ڈوپٹے کو تان کر (دیوانِ اوّل)

مندرجہ بالا شعر معمولی رتبے کا نہیں۔ اس کا بھی پیکر انتہائی بھرپور ہے، لیکن ہاتھ کا تکیہ، اور ہاتھ کا سہارا، اور پھر مانگنے کے لیے ہاتھ پھیلانا، یہ سب مل کر شعر زیرِ بحث کو بہت بلند کر دیتے ہیں، پھر ''دستِ طمع'' کہنے میں یہ بھی کنایہ ہے کہ ہم میں طمع ہے ہی نہیں، یا جس طرح عدم استعمال سے جسم کے عضلات سوکھ کر بے کار ہو جاتے ہیں، اُسی طرح، بروے کار نہ آنے کے باعث ہماری طمع بھی سوکھ کر بے کار ہو گئی ہے۔ ''وہ ہاتھ'' میں صرف یہ خوبی نہیں ہے کہ متکلم اور مضمون کے درمیان فاصلہ پیدا ہو جاتا ہے، اور لہجے میں کسی قسم کے پلپلے پن کا امکان نہیں رہ جاتا۔ ''وہ ہاتھ'' کہنے میں خوبی یہ بھی ہے کہ دستِ طمع کا وجود برقرار رہتا ہے، یعنی طمع تو ہم میں بھی ہے (تھی) لیکن ہم نے اُسے خشک کر دیا۔

''طمع'' کے معنی ''لالچ'' بھی ہیں، اور ''کسی سے کچھ مانگنا'' بھی۔ ظاہر ہے کہ دونوں معنی یہاں کارآمد ہیں۔

میر نے اس غزل میں صرف پانچ شعر کہے ہیں۔ جرأت نے اس زمین میں نو شعر کی غزل کہی ہے، اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ پکی عمر میں کوشش کی ہے کہ میر کا جواب بن پڑے۔ لیکن جرأت کا ایک بھی شعر میر کے ان تین شعروں کے قریب نہیں پہنچتا۔ چناں چہ جرأت نے ''دھرے دھرے'' کے قافیے کو اچھے پیکر کے ساتھ باندھا، لیکن وہ مصرع اولیٰ اس کے برابر کا نہ لکھ پائے:

دل گیر جوں کھنچے کوئی تصویر اس طرح سر لگ گیا ہے زانوے غم پر دھرے دھرے

میر کے شعر میں عجب دل چسپ قولِ محال کی سی کیفیت ہے۔ دستِ طمع دراز نہ کرنے کی وجہ یہ نہیں بیان کی کہ ہم نے بہ وجہ خودداری ہاتھ کھینچے رکھا۔ دستِ طمع نہ دراز کرنے کی وجہ یہ ہے کہ جس ہاتھ کو دراز کرتے، اُسے (بہ وجہ کس مپرسی، یا قناعت، وغیرہ) ہم نے سر کے نیچے رکھ لیا اور ایک کونے میں پڑے رہے۔ اور اب ہاتھ وہ کسی کام کا ہی نہ رہا کیوں کہ طویل عرصے تک استعمال نہ ہونے کے باعث اب وہ سو گیا ہے۔ یہاں قولِ محال یہ ہے کہ بہ ظاہر تو اپنے فقیرانہ استغنا کا ذکر بیان کر رہے ہیں، لیکن دراصل یہ کہتے ہوے معلوم ہوتے ہیں کہ ہم دستِ طمع اس لیے دراز نہیں کر سکتے کہ ہمارا ہاتھ سُن ہو گیا

ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ ہاتھ اس لیے سُن ہوا ہے کہ بے سروسامانی کے باعث اس کو تکیے کے طور پر استعمال کرنا پڑ رہا ہے۔ کنایہ اس بات کا ہے کہ بہت دیر سے ہاتھ کو سرہانے رکھے ہوے ہیں، کیوں کہ اگر وہ تھوڑی ہی دیر سے یوں رکھا ہوا ہوتا تو شل نہ ہوتا۔ لیکن بے سروسامانی بھی اس وجہ سے ہے کہ کسی کے سامنے ہاتھ پھیلانا گوارا نہیں کیا۔ لہٰذا ہاتھ سو گیا ہو یا نہ سو گیا ہو، ہم تو کسی کے سامنے دست سوال پھیلانے والے تھے نہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شعر میں جو بات کہی گئی ہے وہ غیر ضروری ہے! تہ بہ تہ شعر ہو تو ایسا ہو۔ جس روایت میں ایسی شاعری موجود ہو اُسے ڈاک دریدا کی ضرورت نہیں۔

میر نے یہ مضمون فارسی میں بھی کہا ہے:

دست گدے او شدہ سر زیر بالین شود   کے پیش منعمان جہاں می دراز شود

(اس کے گدا کا ہاتھ سر کے لیے تکیہ بن گیا ہے، دنیا کے امیروں کے سامنے بھلا کہاں دراز ہو سکتا ہے؟)

مصرع ثانی کا استفہام خوب ہے۔ دوسرا مصرع اپنی جگہ اچھا ہے، لیکن زیرِ بحث شعر جیسی قولِ محال والی بات نہیں۔

۹۶۵/۴ جرأت نے یہ قافیہ بھی باندھا ہے، لیکن بات صرف معمولی سی معاملہ بندی تک محدود ہو کر رہ گئی ہے:

اور مسکرا کے اس کا یہ کہنا پرے پرے   کیا یاد آے ہے وہ گلے جانا اپنا آہ

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جرأت نے یہ غزل ایسے عالم میں کہی تھی جب اُن کا تخیل کام نہیں کر رہا تھا۔ مندرجہ بالا مضمون کو بھی وہ اس سے بہتر کئی جگہ باندھ چکے ہیں۔ یہاں شاید میر کا دباؤ اتنا تھا کہ کوشش کے باوجود کوئی مضمون اُن کے ہاتھ لگا نہیں۔ ویسے یہ زمین بھی ایسی ہے کہ شاعر کا قافیہ تنگ ہو جاتا ہے۔ مصحفی نے بالکل بڑھاپے کے زمانے میں (دیوانِ ہفتم) اس غزل کے جواب میں چھ شعر کی غزل کہی۔ ان کا بھی حال جرأت سے بہتر نہ ہوا۔ تبرکاً اس قافیے میں مصحفی کو بھی سُن لیجیے:

وہ نیک پاک مجھ کو کہے ہے پرے پرے   جاوں جو اس کے پاس میں آسودۂ شراب

مضمون کی تازگی کے اعتبار سے مصحفی کا شعر جرأت سے کچھ بہتر ہے۔ لیکن مصحفی کی معاملہ بندی یہاں ناکام ہے، کیوں کہ شراب سے معشوق کی عدم رغبت کے لیے کوئی تمہید نہیں تیار کی۔ صرف "نیک پاک" کہنے سے کام نہ چلا۔

خود شعر زیرِ بحث کا مضمون یقین اور درد نے بھی بڑی خوبی سے باندھا ہے:

پھول پڑا آج پھول پڑا   آشیانے میں درد بلبل کے آتش گل سے   پھول پڑنا = آگ لگنا

یہاں "پھول پڑا" کا ایہام خوب ہے، اور آتش گل سے اچھا فائدہ اُٹھایا گیا ہے، لیکن شعر میں وہ حرکیت اور ڈرامائیت نہیں جو میر کے زیرِ بحث شعر میں ہے۔ پھر بھی میر نے "پھول پڑنا" کو درد سے لے کر باندھ ہی لیا:

(دیوانِ چہارم)   بال و پر طیور چمن میر پھک گئے   بھڑکی تھی جب کہ آتش گل پھول پڑ گیا

درد کا شعر کفایتِ بیان اور بندش کی چستی کا عمدہ نمونہ ہے۔ یقین نے اپنے شعر میں رنگ گل سے آگ لگنے کا پیکر نظم کیا ہے۔ ممکن ہے میر نے یقین سے مستعار لیا ہو:

(یقین)   پڑا چمن اب لگی جب رنگ گل سے آگ گلشن میں   بڑی کہتی تھی بلبل تو بہار آوے بہار آوے

یقین کے یہاں بھرتی کے الفاظ کثرت سے ہیں، اور روانی کی بھی کمی ہے، میر کی سی ڈرامائیت کا تو خیر سوال ہی نہیں۔ میر

کے شعر میں ایک اسرار بھی ہے، کہ بلبل کس سے کہہ رہی ہے کہ ''صاحب، پرے پرے''؟ ممکن ہے اس کی مخاطب وہ خود ہو، یا دوسری بلبلیں ہوں۔ یا وہ سیر کرنے والے ہوں جو بہار سے لطف اندوز ہونے کی خاطر گلشن میں آنا چاہتے ہیں۔ پہلی اور دوسری صورت میں بلبل کا عشق کچھ بہت سچا نہیں معلوم ہوتا کہ وہ رنگ گل کی آگ میں جلنے سے گریز کرتی ہے۔ تیسری صورت میں وہ رشک سے مغلوب معلوم ہوتی ہے۔ اور چاہتی ہے کہ اس کے علاوہ کوئی بھی اس آگ کے حُسن سے آنکھیں نہ سینکے (یا اس میں جل نہ مرے۔) وہ آگ سے بلا شرکتِ غیرے تنہا لطف اندوز ہونا چاہتی ہے۔

اس شعر کی ڈرامائیت میں ایک حصہ اس بات کا بھی ہے کہ ''صاحب پرے پرے'' پکارنے والی بلبل ہے، کوئی اور مخلوق (مثلاً باغبان، یا کوئی اور پرند) نہیں۔ اس طرح گلشن اور بہار کا پیکر زیادہ قوت سے قائم ہوتا ہے کیوں کہ بلبل روش روش پھرتی رہتی ہے اور گلشن کی سب سے سچی، سب سے اصلی، باشندہ وہی ہے، پھر اگر باغبان ''پرے پرے'' کی آواز لگاتا تو وہ معنویت نہ پیدا ہوتی جس کی طرف مَیں نے اُوپر اشارہ کیا ہے۔

اب تک ہم یہ فرض کر رہے ہیں کہ بلبل کا کلام ''صاحب پرے پرے'' ہے۔ یعنی بلبل نے چمن میں آگ بھڑکتی ہوئی دیکھی اور پھر اُس نے پکار کر کہا کہ صاحب ذرا دُور دُور رہیں۔ لیکن ممکن ہے کہ ''دیکھ کے'' کا فقرہ بھی بلبل کا کلام ہو۔ یعنی اب مصرع یوں پڑھا جائے گا:

بلبل پکاری۔ ''دیکھ کے صاحب! پرے پرے!''

معنی کے اعتبار سے دونوں برابر کے قوی ہیں، ڈرامائیت غالباً دوسری صورت میں زیادہ ہے کیوں کہ اس طرح ''دیکھ کے'' بھی انشائیہ فقرہ ہو جاتا ہے۔ یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ مصرع کو اور طرح سے بھی پڑھنا ممکن ہے۔ اگر ''پکاری'' کے بعد وقفہ قائم رکھا جائے:

بلبل پکاری۔ ''دیکھ کے۔ صاحب! پرے پرے!''
بلبل پکاری۔ ''دیکھ کے! صاحب پرے! پرے!''
بلبل پکاری۔ ''دیکھ کے! صاحب پرے پرے!''

امکانات کی اس کثرت کے باعث مَیں ''بلبل پکاری'' کے بعد وقفے کی قرأت کو بہتر سمجھتا ہوں۔ شعر بہر حال بہترین ہے۔ اس کا ابہام، اس کے پیکر، اس کا ڈرامائی اُسلوب، سب لاجواب ہیں۔ غضب کا شور انگیز شعر ہے۔

(۴۶۶)　(۱۵۲۶)

کیا کیا ہم نے رنج اٹھائے کیا کیا ہم بھی شکیبا تھے　دو دن جوں توں جیتے رہے سو مرنے ہی کے مہیا تھے
عشق کیا سو باتیں بنائیں یعنی شعر شعار ہوا　جیتیں جو وے مشہور ہوئیں تو شہروں شہروں رسوا تھے
اب کے وصال قرار دیا ہے ہجر ہی کی سی حالت ہے　ایک سمیں میں دل بے جا تھا تو بھی ہم وے یک جا تھے

۴۶۶/۱ مطلع معمولی ہے، لیکن اس میں چھوٹی چھوٹی دو باتیں توجہ انگیز بھی ہیں، اوّل تو یہ کہ رنج اُٹھانے اور شکیبا ہونے کے

اعتبار سے ''دو دن'' اور ''جوں توں'' دل چسپ ہیں، اور دل چسپ تر بات یہ کہ رنج اُٹھانے اور صبر کرنے، دونوں ہی صورتوں میں مرنے کے لیے تیاری رہی۔ یعنی صبر کرنا بھی اُتنا ہی اذیت ناک تھا جتنا رنج اُٹھانا۔ دوسری بات ''مرنے کے مہیا ہونا'' محاورہ ہے، جو کسی لغت میں نہیں ملا۔ یعنی ''مہیا'' بہ معنی ''استعمال کے لیے موجود، (supply) رسد کیا ہوا، وغیرہ آج کا محاورہ ہے۔ (مثلاً کہتے ہیں ''گھر کی ضرورت کا سارا سامان مہیا تھا۔'' یا ''حکومت کا فرض ہے کہ رعایا کو غلہ مہیا کرے۔'' لیکن ''مہیا'' بہ معنی ''تیار، آمادہ، مستعد'' جیسا کہ برکاتی صاحب نے لکھا ہے، اور بعض دوسرے لغات میں بھی ہے، اب نہیں بولتے۔ فارسی میں ضرور ہے۔ چناں چہ بیدل مثنوی ''طور معرفت'' میں کہتے ہیں:

بہ آہنگ پر افشانی مہیا درون بیضہ طاؤسان رعنا

(انڈے کے اندر نوجوان حسین طاؤس پر پھڑ پھڑاتے ہوئے اُڑ نکلنے کے لیے تیار ہیں۔)

اس سے بڑھ کر یہ کہ ''جانے کے مہیا''، ''مرنے کے مہیا'' وغیرہ، یعنی ''کسی چیز کے (= کے لیے) تیار، آمادہ'' تو کسی بھی لغت میں نہیں ملا، لیکن میر نے اسے دیوانِ چہارم ہی میں پھر لکھا ہے:

کب تک یہ بدشرابی پیری تو میر آئی جانے کے ہو مہیا اب کر چلو بھلا کچھ

برسبیلِ تذکرہ یہ بھی عرض کردوں کہ ''بدشراب''، ''بدشرابی'' میر نے کئی بار استعمال کیا ہے، لیکن کسی بھی لغت میں نہ ملا۔ جناب برکاتی نے آسی کے حوالے سے اوّل الذکر کے معنی لکھے ہیں ''وہ جو شراب پی کر اپنے قابو میں نہ رہے۔'' لیکن یہ معنی درست نہیں معلوم ہوتے، جیسا کہ مذکورہ بالا شعر سے ظاہر ہے۔ بہ ظاہر ''بدشراب'' اُس شخص کو کہتے ہیں جو بے اعتدالی یا بے تمیزی سے زندگی گذارتا ہو، ایسا شخص جس کا برتاؤ اور کردار باتمکین نہ ہو۔ چناں چہ میر کا شعر ہے:

تھا بدشراب ساقی کتنا کہ رات مے سے میں نے جو ہاتھ کھینچا ان نے کٹار کھینچا (دیوانِ اوّل)

سودا نے بھی کہا ہے:

بلبل چمن میں کس کی ہیں یہ بدشرابیاں ٹوٹی پڑی ہیں غنچوں کی ساری گلابیاں

۳۶۶/۲ اس شعر میں کئی باتیں بہت تازہ ہیں۔ (۱) عشق کیا تو اس کے نتیجے میں ''باتیں'' بنائیں۔ یعنی عشق نے لفاظ اور سخن ساز بنا دیا۔ لیکن اس لفاظی اور سخن سازی کا نتیجہ یہ ہوا کہ شاعری اپنا شعار ہوگئی۔ یعنی شاعری کچھ نہیں ہے۔ صرف باتوں کے طوطا مینا اُڑانا ہے۔ (۲) یہ اپنے اُوپر طنز ہوسکتا ہے، یا پورے مشغلہ شاعری پر طنز ہوسکتا ہے، یا عشق پر طنز ہوسکتا ہے، کہ عشق بھی ایک طرح کا مشغلہ ہے۔ (۳) ''سو باتیں'' بہ معنی ''صد سخن'' ہوسکتا ہے، اور ''سو باتیں بنائیں'' بہ معنی اس لیے، لہٰذا ''باتیں بنائیں'' بھی ہوسکتا ہے۔ (۴) عشق کے نتیجے میں لوگ آہ و فغاں کرتے ہیں، یا پھر اپنی حالت زار کر لیتے ہیں۔ یہاں عشق کرنا اور باتیں بنانا ایک ہی طرح کے کام ہیں۔ (۵) ''شعر'' اور ''شعار'' میں صنعت شبہ اشتقاق ہے۔ اس کی بنا پر یہ التباس مستحکم ہوتا ہے کہ واقعی شعر گوئی اور باتیں بنانا ایک ہی قبیل کی چیزیں ہیں۔

ابن انشا نے غالباً میر کے مضمون پر اپنا شعر بنایا ہے۔ ان کے یہاں گفت گو کی بے ساختگی اور لہجے میں نوجوانی کا الھڑپن ہے، میر کی سی چالاکی نہیں:

شاعر ترا عاشق ترا انشا ترا رسوا ترا بے درد سنی ہو تو چل کہتا ہے کیا اچھی غزل

میر نے اپنے مصرع ثانی ہی کو اپنی رسوائی کا سامان قرار دے دیا ہے۔ یعنی شاعر تو میں اچھا نکلا، میرا کلام مشہور ہوا۔ اور یہ شہرت میری مزید رسوائی کا سامان بن گئی، کہ لوگوں کو شہر شہر میرے عشق کے بارے میں معلوم ہو گیا۔ لیکن اس میں ایک ابہام بھی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ رسوائی کا باعث متکلم کا افسانۂ عشق ہو۔ وہ تو صرف یہ کہ رہا ہے کہ جب میرے وہ شعر مشہور ہوے تو میں شہروں شہروں رسوا ہوا۔ یعنی شاعری میرے لیے کوئی مایۂ افتخار نہ تھی۔ میں اس لیے رسوا ہوا کہ یہ طور شاعر میری شہرت ہوئی۔

اپنے شعر کی شہرت، اور اُس کے جگہ جگہ پھیلنے کے مضمون پر میر نے کثرت سے شعر کہے ہیں۔ مثلاً:

اودھم میرے حرف وسخن نے چاروں اُور مچایا ہے دکھن اُتر پورب پچھم ہنگامہ ہے سب جا گہ (دیوانِ پنجم)

ریختہ رختہ ہندستاں سے شعر مرا ایران گیا ترک بچے سے عشق کیا تھا ریختے کیا کیا میں نے کہے (دیوانِ پنجم)

اس طرح کے شعر تقریباً ہر دیوان میں مل جائیں گے۔ لیکن زیرِ بحث شعر میں غالباً پہلی بار شاعری اور عشق دونوں کو محض ایک مشغلے اور سطحی لفاظی قسم کی چیز بتایا گیا ہے۔ اس طرح اس میں دنیا والوں پر بھی ایک طنز ہے، کہ ہم نے عشق میں اِدھر اُدھر کی باتیں بنائیں تو دنیا والوں میں مشہور ہو گئے۔

$\frac{۲۶۶}{۳}$ یہ مضمون بیدل نے بہت کہا ہے، اور ممکن ہے بیدل ہی کی وجہ سے یہ اُردو میں مقبول ہوا ہو، کیوں کہ خود میر کے یہاں ہم اسے بار بار دیکھتے ہیں اور جدید شعرائے اُردو نے بھی اسے برتا ہے۔ بیدل کے بعض شعر تو ضرب المثل کی حد تک مشہور ہیں:

چہ قیامتی کہ نمی رسی زکنار ما بہ کنار ما ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نرفت رنجِ خمار ما

(ہم نے ساری عمر تیرے ساتھ جام پر جام پیے، لیکن ہماری پیاس کا کرب کم نہ ہوا۔ کیا قیامت ہے کہ تو ہمارے پہلو سے ہمارے پہلو تک نہیں پہنچتا؟)

وصل ما انتظار را ماند محو یاریم و آرزو باقیست

(ہم یار میں محو ہیں، لیکن آرزو پھر بھی باقی ہے، ہمارا وصل تو انتظار جیسا ہے۔)

میر اثر نے بھی خوب کہا ہے:

انتظارم ہنوز باقی ماند آمدی تو دمن زخود رفتم

(تو آیا اور میں از خود رفتہ ہو گیا۔ میرا انتظار پھر بھی باقی رہا۔)

میر اثر کے شعر میں معاملہ بندی اور معنی آفرینی دونوں کا خوب صورت امتزاج ہے۔ میر نے اس مضمون کو ذرا چالاکی سے کہا ہے:

جب وہ آتا ہے تب نہیں آتا ہوش جاتا نہیں رہا لیکن (دیوانِ اول)

شعر زیرِ بحث کے مضمون کو میر نے طرح طرح سے اُلٹ پلٹ کر دیکھا ہے۔ (مثلاً $\frac{۲۰۸}{۲}$، $\frac{۳۹۳}{۴}$ اور $\frac{۴۳۲}{۲}$) لیکن یہاں

بات ہی اور ہے، کہ پوری داستانِ عشق، آغاز کا جوش خروش۔ اتار کی بے کیفی اور انجام کی تلخی، سب کچھ بیان کر دیا۔ اس پر مزید یہ کہ لہجے میں کوئی شکایت نہیں، بل کہ ایک طرح کا اقبال (acceptance) ہے، کہ زندگی کا کھیل ہی ایسا ہے۔ فیض نے بھی اس مضمون کو خوب کہا ہے۔ ان کے شعر میں عجب نا تجربہ کارانہ استعجاب ہے جس کی بنا پر شعر کا متکلم تجربہ عشق ہی نہیں، تجربہ زندگی میں بھی نو آموز معلوم ہوتا ہے:

جدا تھے ہم تو میسر تھیں قربتیں کتنی بہم ہوئے تو پڑی ہیں جدائیاں کیا کیا

فیض کے برخلاف خلیل الرحمٰن اعظمی کے شعر میں تجربہ کاری کی تلخی ہے:

ایسی راتیں بھی ہم پہ گذری ہیں تیرے پہلو میں تیری یاد آئی

دونوں نے میر سے استفادہ کیا ہے (خلیل الرحمٰن اعظمی کا شعر فیض کے شعر سے تاریخی طور پر مقدم ہے۔) لیکن میر جیسی پیچیدگی اور دھوکے باز صناعی کسی کے یہاں نہیں۔ (بیدل اور میر اثر اور خلیل الرحمٰن اعظمی پر کچھ بحث میں نے ۳۴۲/۲ میں بھی درج کی ہے۔) اب شعر زیرِ بحث پر مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) ''وصال قرار دیا ہے'' کے معنی ہوئے ''ہم نے رہیں نے اس زمانے کو وصل کا زمانہ ٹھہرایا ہے۔'' یعنی ممکن ہے واقعی وصل کا زمانہ نہ ہو، لیکن متکلم نے ایسا فرض کر لیا ہو۔ ظاہر ہے یہ اُسی وقت ہو سکتا ہے جب وصال اور ہجراں دونوں ذہنی حالتیں ہوں، واقعی اور جسمانی حالتیں نہ ہوں۔

(۲) یا اگر یہ معنی لیے جائیں کہ ہم نے ٹھہرائی ہے کہ اب کے وصال ضرور ہوگا (یعنی ملنے ضرور جائیں گے، یک جا ضرور ہوں گے) تو مراد یہ ہوئی کہ وصل اور جدائی کسی نہ کسی حد تک اپنے ہاتھ میں ہیں۔

(۳) یہ بات تو ظاہر ہے کہ متکلم اور معشوق دونوں یک جا ہیں، یا یک جا ہوں گے، اور متکلم اس موقعے کو وصال کے معنی دے رہا ہے۔ لیکن وہ یہ بھی کہہ رہا ہے کہ ہجر ہی کی سی حالت ہے، اس میں حسب ذیل امکانات ہیں:

(۴) ملنا ملانا سب کچھ ہے لیکن دل نہیں بھرتا۔

(۵) اب پہلے جیسی روحانی اور ذہنی یگانگت نہیں۔

(۶) سب کچھ پہلے جیسا ہے لیکن پھر بھی کہیں کوئی ایسی کمی ہے کہ جس کی بنا پر وصال میں ہجر کی سی کیفیت ہے۔

ظفر اقبال:

یوں تو کس چیز کی کمی ہے ہر شے لیکن بکھر گئی ہے

(۷) ملنا ملانا تو ہے، لیکن وہ بے تکلفی، وہ کھل کے برتاؤ کرنا نہیں رہ گیا۔ اس کے برخلاف ایک زمانہ وہ تھا جب ''دل بے جا تھا'' لیکن ہم دونوں یک جا تھے۔ ''دل بے جا ہونا'' بہ معنی ''دل بے چین یا بے قابو ہونا'' ۔ خود میر نے استعمال کیا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۴۳۷/۲) لیکن ''اُردو لغت، تاریخی اُصول پر''، ''نور''، برکاتی، حتیٰ کہ ''مخزن المحاورات'' میں بھی نہیں ملا۔ بہ ہر حال، ''دل بے جا تھا'' اور ''ہم یک جا تھے'' میں ضلعے کا لطف بھی ملحوظ رہے۔ ''وصال'' اور ''قرار'' (بہ معنی ٹھہراؤ، اطمینان) اور ''بے جا'' (بہ معنی جگہ سے الگ) میں بھی ضلع کا تعلق ہے۔ ''دل بے جا تھا'' کے ایک معنی یہ بھی ہو

سکتے ہیں کہ ہمارے دل اپنی اپنی جگہ پر نہ تھے۔ میرا دل معشوق کے پاس تھا اور معشوق کا دل میرے پاس تھا (ایسی صورت میں دُوری کے باوجود یک جائی بہر حال لازمی ہے۔)

اب سوال یہ ہے کہ ایسا قلب حال کیسے اور کیوں ہوا کہ کہاں تو دُوری میں بھی قرب تھا اور کہاں اب قرب میں بھی دُوری ہے؟ وجہ نہ بیان کرنے کے باعث امکانات کی ایک دنیا اس شعر کے اندر رکھ دی ہے۔ وصل میں شوق کے زوال سے لے کر ذہنی، روحانی دیوالیہ پن اور نامرادی تک، کوئی بھی وجہ ہو سکتی ہے۔ دیوانِ ششم میں میر نے عجب شعر کہہ دیا ہے:

وصل و فراق دونوں بے حالی ہی میں گذرے   اب تک مزاج کی میں پاتا نہیں بحالی

لیکن بڑی بات یہ ہے کہ لہجہ شکایت اور رشا کہ رنجیدگی سے بھی عاری ہے۔ صیدی طہرانی کے ایک شعر میں زیرِ بحث مضمون سے مشابہ مضمون خوب نظم ہوا ہے کہ قرب میں بھی دُوری ہے۔ لیکن صیدی کا سارا زور مضمون آفرینی، بل کہ خیال بندی پر ہے، اور صورتِ حال کے ایسے امکانات سے اسے بہ ظاہر کوئی سروکار نہیں:

کم طالعی نگر کہ من و یار چوں دو چشم   ہمسایہ ایم و خانۂ ہم را نہ دیدہ ایم

(قسمت کی کوتاہی تو دیکھو کہ میں اور معشوق مثل دو آنکھوں کے ہیں کہ پڑوسی ہیں لیکن پھر بھی ایک نے دوسرے کا گھر نہ دیکھا۔)

میر کے زیرِ بحث شعر میں منجملہ اور کمالوں کے ایک یہ بھی ہے کہ کہا کچھ نہیں، یا بہت کم کہا، اور عشق کی زندگی کا پورا المیہ بیان کر دیا۔ ان کے مقابلے میں بے چارے فراق صاحب ہیں، جو تھوڑی بہت انگریزی اور تھوڑی بہت اُردو کے بل بوتے پر اُردو غزل میں انقلاب لانے چلے تھے۔ انھیں بھی دیکھ لیجیے۔ فراق کے مندرجہ ذیل شعر کے بارے میں عسکری صاحب نے کہا ہے کہ اس میں "بے پایاں استعجاب ملتا ہے":

وصال کو بھی بنا دے جو عینِ درد فراق   اسی سے چھوٹنے کا غم سہا نہیں جاتا

فراق کے شعر کے بعد عسکری صاحب بیدل کا وہ شعر نقل کرتے ہیں جو میں نے شروع میں پیش کیا تھا:

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نہ رفت رنجِ خمار ما   چہ قیامتی کہ نمی رسی زکنار ما بہ کنار ما

پھر عسکری صاحب کا ارشاد ہے کہ "بیدل نے بھی اپنی بساط کے مطابق یہ بات کہی ہے، بل کہ کہہ کے رکھ دی ہے۔" ورنہ بیدل کے شعر میں "چہ قیامتی" کا فقرہ "بالکل مس فرنٹیر میل کا اشتہار ہے۔" اس کے جواب میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ فراق کے شعر میں "عینِ درد" بالکل آشوبِ چشم معلوم ہوتا ہے۔ اس گفت گو میں جتنے شعر زیرِ بحث آئے اُن میں سب سے بودا، سب سے سقیم شعر فراق صاحب کا ہے۔ (میں یہاں یہ بات واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ عسکری صاحب کی جس تحریر کا میں نے اقتباس یہاں درج کیا ہے اس پر مارچ ۱۹۵۲ء کی تاریخ پڑی ہے۔ بیدل کے بارے میں عسکری صاحب کی رائے بعد میں بہت بلند ہو گئی تھی۔ فراق صاحب کے بارے میں اُن کے رائے اعلا قدر مراتب پست ہوئی ہو گی، اس کی مجھے اُمید ہے۔) بعض مزید نکات کے لیے ۴۴۲/۲ ملاحظہ ہو۔

(۴۶۷) (۱۵۳۳۔۱۷۴۱)

آج ہمیں بے تابی سی ہے صبر کی دل سے رخصت تھی	چاروں اُور نگہ کرنے میں عالم عالم حسرت تھی
۱۲۵۰ راہ کی کوئی سنتا نہ تھا یاں رستے میں مانند جرس	شور سا کرتے جاتے تھے ہم بات کی کس کو طاقت تھی
عہد ہمارا تیرا ہے یہ جس میں گم ہے مہر و وفا	اگلے زمانے میں تو یہی لوگوں کی رسم و عادت تھی
آب حیات وہی نہ جس پر خضر و سکندر مرتے رہے	خاک سے ہم نے بھرا وہ چشمہ یہ بھی ہماری ہمت تھی

۴۶۷/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن "عالم عالم" (بہ معنی "بہت زیادہ") دل چسپ اور تازہ ہے۔ میر نے اس طرح کی تکرار اکثر استعمال کی ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۶۶/۱ اور ۳۶۶/۳ مزید ملاحظہ ہو ۴۶۹/۱۔

۴۶۷/۲ مضمون تو بالکل نیا ہے ہی، لیکن اس کی کیفیت اور منظر کشی بھی غیر معمولی ہے۔ ایک جمِ غفیر ہے، جو بالکل بے ذہن، یا خالی الذہن، بس چلا جا رہا ہے۔ آپس میں کوئی با معنی گفت گو بھی نہیں ہو رہی ہے، بس ایک دوسرے سے نہیں، بل کہ ایک دوسرے کے سروں پر سے گفت گو ہو رہی ہے۔ کوئی سنتا نہیں، کوئی سنتا ہے تو سمجھتا نہیں۔ گفت گو کو "شور" بل کہ شور کی قسم کی کوئی چیز ("شور رسا") سے تعبیر کرنا انسانی وجود اور روح کی نارسائی کی انتہائی صورت کو بیان کرتا ہے، جرس کی تنہائی کا مضمون میر نے کئی بار لکھا ہے (ملاحظہ ہو ۳۸۰/۱) لیکن یہاں اُسے ضمنی حیثیت دے کر ایک اور طرح سے توجہ انگیز بنا دیا ہے۔ جرس اور قافلے میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ لیکن جرس کی آواز اہلِ قافلہ کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتی، اس کا کام تو صرف یہ ہے کہ دُور و نزدیک خبر کر دے کہ قافلہ رواں ہے، اگر یہ اشاریاتی (semiotic) معنی نہ ہوں تو جرس محض ایک شور ہے۔ شعر میں جس قافلے کا بیان ہے (قافلۂ حیات، قافلۂ عشق) اس میں مسافروں کو بھی آپس میں وہی بے گانہ پن ہے جو جرس کو قافلے والوں سے ہے، یعنی اہلِ قافلہ میں انسانی خواص بہت کم ہیں۔ وہ مشین کی طرح چلے جا رہے ہیں، مشین کی طرح ان کے منھ سے آواز نکل رہی ہے۔ یہ سارا معاملہ بالکل غیر انسانی ہے، اور بیان قافلۂ زیست کا ہے۔ اس سے بڑھ کا مایوس کُن بات کیا ہوگی کہ قافلہ تو انسانی ہے لیکن اُس کی روح مشینی ہے۔

اب معنی کے بعض باریک پہلوؤں پر غور کریں۔ "راہ کی کوئی سنتا نہ تھا" کے معنی ہیں "راستے کی بات (راستے میں جو باتیں ہو رہی تھیں) انھیں کوئی سنتا نہ تھا۔" لیکن اس کے ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ "راہ کی گفت گو" زبانِ حال سے راہ جو کچھ کہہ رہی تھی اُسے کوئی سنتا نہ تھا۔" یعنی راستہ خود قافلے والوں کو کسی بات یا بعض باتوں سے باخبر کرنا چاہتا تھا، لیکن یہاں کسے فرصت تھی؟ راستہ کیا کہنا چاہتا تھا؟ اس کے کئی جواب ہو سکتے ہیں۔ مثلاً راستے میں گذشتہ قافلوں کے نشان طرح طرح کے سبق کے حامل ہو سکتے ہیں۔ خود راستے کی حالت سے بہت سی باتیں معلوم ہو سکتی ہیں۔ راستہ ایک طرح کا رہ نما بھی ہوتا ہے، وغیرہ۔ اب یہ دیکھیے کہ "بات کی کس کو طاقت تھی" کا ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ سب اپنا اپنا بوجھ اٹھائے ہوئے اور اس کو اُٹھانے ڈھونے میں اس قدر مصروف تھے کہ اُن کو طاقت ہی نہ تھی کہ اپنے ساتھیوں سے با معنی گفت گو کر سکیں۔

دنیا والوں کا دنیا کے معاملات میں انہماک، اُن کا اپنی اپنی غرض میں گم ہونا۔ اور دنیا میں نہیں، بل کہ چھوٹے چھوٹے حقیر مقاصد کے حصول کی خاطر Raterace جیسی دوڑ۔ ایسی تصویر تو پھر ٹی۔ ایس ایلیٹ ہی کے یہاں ملے گی۔

"What are you thinking of ? What thinking? What?
I never know what you are thinking. Think".
I Think we are in rats' alley
Where the dead men lost their bones.

(The Waste Land 112-115)

ترجمہ: ''تم کس چیز کے بارے میں سوچ رہے ہو؟ کیا سوچ؟ کیا؟
مجھے کبھی پتہ ہی نہیں چلتا کہ تم کیا سوچ رہے ہو۔ سوچو۔''
میرا خیال ہے ہم لوگ چوہوں کی گلی میں ہیں۔
جہاں مردگان نے اپنے استخوان گم کردیے تھے۔

ایلیٹ کا طرزِ بیان اُس کا ایجاد کردہ ہے، جس میں ان سے کچھ قبل کے بعض فرانسیسی شعرا، پھر ازرا پاؤنڈ کا اثر بھی ہے، لیکن ایلیٹ کی تناؤ سے بھری ہوئی زبان، اُس کا خوف ناک پیکر، جدید زمانے کی دین ہیں۔ میر نے اسی تناؤ کو سیلاب کی سی قوت دے دی ہے، کہ انسان نہیں ہیں بل کہ خود ایک سیلاب ہیں جنھیں کوئی اور سیلاب بہائے لیے جارہا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ راہ کی بات سے مراد قدموں کی ٹاپ اور وادیوں گھاٹیوں سے قافلے کے گذرنے کی گونج ہو۔ اس مضمون کو میر نے دیوانِ سوم میں یوں لکھا ہے:

یاں بات راہ کی تو سنتا نہیں ہے کوئی ۔۔۔ جاتے ہیں ہم جرس سے اس قافلے میں بکتے

دیوانِ دوم میں بات کو ذرا بدل کر خوب کہا ہے:

اس قافلے میں کوئی دل آشنا نہیں ہے ۔۔۔ ٹکڑے گلے کے اپنے ناحق نہ اے جرس کر

۳۶۷/۳ یہ مضمون غالباً سعدی کا دریافت کردہ ہے، اور عجب بات یہ ہے کہ یک گونہ سادگی کے باوجود یہ مقبول بہت ہوا۔ سعدی:

یا وفا خود نہ بود در عالم ۔۔۔ یا مگر کس دریں زمانہ نہ کرد

(یا تو دنیا میں وفا سرے سے تھی ہی نہیں، یا پھر موجودہ زمانے میں کسی نے کسی سے وفا نہ کی۔)

اب فیضی کو دیکھیے کہ اتنی سادہ سی بات کو داستان بنا کر پیش کرتا ہے:

حدیث لیلیٰ و مجنوں شنیدہ می گویم ۔۔۔ کہ فتنہ خیز تر آمد زمانۂ من و تو

(لیلیٰ مجنوں کی باتیں میں نے سنی ہیں، پھر بھی کہتا ہوں کہ میرا تیرا زمانہ زیادہ فتنہ خیز ہے۔)

فیضی نے بات کو وفا سے بڑھا کر پورے دہر کے فتنے پر پھیلا دیا ہے، لیکن مضمون کا اُصول وہی ہے۔ میر کے شعر میں لطیف کنایہ ہے کہ معشوق سے بے وفائی کا شکوہ کیا ہے، اور اشارہ اس بات کا واضح ہے کہ تم بے وفا ہو اور بے مہر ہو، لیکن بہ ظاہر یہ

کہا ہے کہ ہم ہی لوگوں کا زمانہ ایسا ہے، جس میں مہر و وفا گم ہے۔ پھر ''گم ہے'' میں بھی کئی نکتے ہیں۔ (۱) معشوق نے خود چھپا لیا ہے۔ (۲) مہر و وفا ناپیدا ہے۔ (۳) مہر و وفا کا وجود نہیں۔

میر کے اگلے مصرعے میں ''رسم'' اور ''عادت'' بھی پُر معنی ہیں۔ ان کے الگ الگ معنی، اور تہذیبی اہمیت بھی ہے۔ ''رسم'' وہ بات ہوتی ہے جسے لوگ خواہی نخواہی نبھاتے ہیں۔ چاہے رسم پر اعتقاد ہو یا نہ ہو، چاہے اس سے کوئی مقصد حاصل ہوتا ہو یا نہ ہوتا ہو، چاہے اس کے کوئی معنی ہوں یا نہ ہوں، لیکن رسم پوری کرنی پڑتی ہے۔ لہٰذا ''وفا'' ایسی رسم تھی جسے بادلِ ناخواستہ سہی لیکن اگلے لوگ نبھاتے تھے۔ ''عادت'' وہ کام ہے جس کے کرنے میں کوئی لطف ہو یا نہ ہو، لیکن انسان کو اُسے کرتے ہی بنے۔ ایسا کام، جو خود کار عمل کے طور پر ہوتا جائے یا کیا جائے، عادت میں شمار ہوتا ہے۔ حضرت شاہ محمد یعقوب مجددی فرماتے تھے کہ نماز ایسی چیز نہیں، جس کی عادت ڈالی جائے۔ یعنی عادتاً نماز پڑھنے میں کوئی شعور، کوئی ارادہ، کوئی ذوق نہیں ہوتا۔ میر کے شعر میں بھی یہی بات ہے کہ گذشتہ زمانے میں عادتاً مہر و وفا کرتے تھے، یعنی بے ذوق و شوق سہی، لیکن یہ کام کرتے تھے۔ اب تو یہ عالم ہے کہ نہ اسے رسم کے طور پر نبھاتے ہیں اور نہ عادت کے طور پر عمل میں لاتے ہیں۔

''رسم'' کو جب ''راہ'' کے ساتھ استعمال کریں (''رسم و راہ'') تو اس کے معنی ہیں ''ملاقات، جان پہچان''۔ پہلے زمانے میں مجرد ''رسم'' بھی ''تعلق، دوستی'' کے معنی میں استعمال ہوتا تھا۔ (ان معنی میں یہ مذکر تھا۔ مثلاً ''لعل نامہ'' مصنفہ: شیخ تصدق حسین، جلد اوّل، صفحہ ۴۳۰ اور صفحہ ۴۶۷ پر آتا ہے: ''انجا کا رسم ہے'' یہ معنی انجا کے تعلقات ہیں)۔ ان معنی کے اعتبار سے ''رسم'' اور ''وفا'' میں ضلع کا ربط بھی ہے۔

داغ نے اس مضمون کو بڑی صفائی سے نظم کیا ہے:

اُڑ گئی یوں وفا زمانے سے کبھی گویا کسی میں تھی ہی نہیں

حافظ نے مضمون ذرا سا بدل دیا ہے، لیکن شعر ایسا کہا ہے کہ جان نثار کرنے کو جی چاہتا ہے:

محروم اگر شدم ز سر کوے او چہ شد از گلشن زمانہ کہ بوے وفا شنید

(اگر میں بہ حالتِ محرومی اُس کی گلی میں رہا تو کیا ہوا؟ زمانے کے گلشن سے بوے وفا کس نے سونگھی؟)

نظیری نے حافظ سے بوے وفا کا مضمون لے کر عجب حزن آلود اور کچھ طنزیہ بات کہی ہے:

شمیم مہر ز باغ وفا نمی آید بہر چمن کہ تو بشگفتہ ای صبا خفت است

(باغِ وفا سے محبت کی خوش بو نہیں آتی۔ جس جس چمن میں تم کھلے ہو، وہاں صبا سوئی ہوئی ہے۔)

حافظ نے معشوق کے کوچے اور گلشن زمانہ کو ایک کر کے عشق کی معنویت کہیں سے کہیں پہنچا دی۔ درد نے معشوق کو بادشاہ قرار دے کر طنز اور فریاد کے انداز میں کہا، اور خوب کہا:

قتل عاشق کسی معشوق سے کچھ دُور نہ تھا پر ترے عہد کے آگے تو یہ دستور نہ تھا

ان تمام باتوں کے باوجود سعدی کے مضمون کا معصوم ناتجربہ کارانہ انداز آج بھی دل کو کھینچتا ہے۔ اور میر نے

معنی آفرینی کا حق ادا کر کے اُردو غزل کی لاج رکھ لی۔

غالب نے تفتہ کے نام ایک خط (مارچ ۱۸۵۲) میں لکھا ہے: ''اور جلال اسیر کی یہ بیت، بہت پاکیزہ اور خوب ہے۔ اس کے معنی یہی ہیں کہ ''در زمان من مہر بیش از بیش شد و در زمان تو وفا کم از کم شد۔'' (میرے زمانے میں محبت تو بیش از بیش ہوئی اور تمھارے زمانے میں وفا کم سے کم ہوئی۔) افسوس کہ جلال اسیر کا شعر نہ مل سکا۔ بہ ظاہر تو میر نے اس سے استفادہ کیا ہے۔ شعر سامنے ہوتا تو موازنے کا حق بہ مرتبہ مناسب ادا ہو سکتا تھا۔

۴۶۷/۴ یہ شعر دیوانِ پنجم کا ہے۔ انداز کی ڈرامائیت، پیکر کی ندرت، لہجے کا طنطنہ، ہر چیز اس شعر میں ایسے ہیں کہ باید و شاید۔ ''آبِ حیات'' کے لیے ''مرتے رہے'' بے حد برجستہ اور لطیف رعایت ہے۔ پھر ''وہی نا'' میں تجاہلِ عارفانہ، اور آبِ حیات پر مرنے والوں میں ہما شما نہیں، بل کہ خضر و سکندر کی تخصیص، یہ لطائف مستزاد ہیں۔ ''چشمہ'' سے دھیان ''چشم'' کی طرف جاتا ہے، اور آنکھ میں خاک ہو تو کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ غالب:

صحرا ہماری آنکھ میں اک مشت خاک ہے

لہٰذا آبِ حیات کا چشمہ بھی نظر نہیں آ رہا ہے۔ خاک ہے۔ یعنی چشمے کو خاک سے کیا بھرا، اپنی ہی آنکھ میں خاک بھر لی اور اس طرح چشمے کی طرف سے آنکھ بند کر لی۔

میر نے اس مضمون کو ایک رباعی میں بھی کہا ہے۔ اس کا مطالعہ خالی از دلچسپی نہ ہوگا، کیوں کہ مضمون وہی، مرکزی پیکر وہی، لیکن کثرتِ الفاظ نے مضمون کو تقریباً ضائع کر دیا ہے:

دامن عزلت کا اب لیا ہے مَیں نے　　دل مرگ سے آشنا کیا ہے مَیں نے
تھا چشمۂ آب زندگانی نزدیک　　پر خاک سے اس کو بھر دیا ہے مَیں نے

اقبال نے اس سے بہت بہتر کہا ہے۔ ان کے یہاں بھی کثرتِ الفاظ ہے، لیکن ہر لفظ کچھ نہ کچھ کام ضرور کر رہا ہے:

گدائے مے کدہ کی شان بے نیازی دیکھ　　پہنچ کے چشمۂ حیواں پہ توڑتا ہے سبو

طالب آملی نے بھی اس مضمون کو بڑی شان سے کہا ہے۔ اگر میر جیسی ڈرامائیت بھی ہوتی تو طالب کا شعر ہزاروں میں انتخاب ہوتا:

تشنہ لب جاں بہ سپاریم و گلو تر نہ کنیم　　لب ما گر بہ لب چشمۂ حیواں بہ رسد
(اگر ہمارے ہونٹ چشمۂ حیواں تک پہنچ جائیں تو بھی ہم پیاسے ہونٹ جان دے دیں اور گلا تر نہ کریں۔)

میر اور اقبال دونوں نے دلیل کا اہتمام رکھا ہے۔ میر کے شعر میں دلیل کا لفظ ''ہمت'' ہے، صوفیانہ معنی میں بھی (۴۷۵/۱) اور عام معنی میں بھی۔ اقبال کے شعر میں گدائے مے کدہ کی بے نیازی دلیل ہے۔ طالب آملی کے شعر میں دلیل نہ ہونے کے باعث شعر محض بڑبولا پن معلوم ہوتا ہے۔ ان سب باتوں کو دیکھتے ہوئے خیال ہوتا ہے کہ میر سے بہتر اس مضمون کو کسی نے بھلا کیا کہا ہوگا؟ اب صائب کو سنیے اور وجد کیجیے:

چوں غنچہ زبانے کہ نسیمش دم عیسیٰ ست　　از ہمت من بود کہ نشگفتم و رفتم

(ایسے باغ سے، کہ جس کی نسیم دمِ عیسیٰؑ کی طرح تھی، یہ میری ہی ہمت تھی کہ میں غنچے کی طرح بے کھلے ہی گذر گیا۔)

لفظ ''ہمت'' سے بات صاف کھل جاتی ہے کہ میرؔ نے صائب سے مضمون لیا ہے۔ یہ خیال رکھیں کہ لفظ ''ہمت'' میں ترک کرنے کا مفہوم ہے۔ یعنی ہمت والا وہ ہے جو کسی عزیز شے کو ترک کر دے۔ ملاحظہ ہو ۳۷۵/۱۔ اور صائب کا شعر کس زبردست پیکر اور کیسے زندہ استعارے پر مبنی ہے کہ میرؔ کا اتنا بڑا شعر صرف اس لیے اس کے سامنے پارہ پارہ ہونے سے رہ گیا کہ میرؔ نے ڈرامائی انداز استعمال کیا ہے۔ سچ ہے مضمون آفرینی میں پلِ صراط پر سے سلامت گذر جانے سے کم نہیں۔

پلِ صراط کا ذکر آیا ہے تو بیدلؔ کو بھی دیکھ لیں:

در ہائے فردوس وا بود امروز از بے دماغی گفتیم فردا

(آج فردوس کے دروازے کھلے ہوئے تھے۔ بہ وجہ بے دماغی ہم نے کہا ''کل''۔)

میرؔ نے آبِ حیات کو قبول نہ کرنے کا مضمون ایک بار اور باندھا ہے اور حق یہ ہے کہ کنار جوے حیات مرنے کا مضمون بہت خوب نکالا ہے:

اپنے جی ہی نے نہ چاہا کہ پئیں آبِ حیات یوں تو ہم میرؔ اسی چشمے پہ بے جان ہوے (دیوانِ اول)

''ہم نے جان دی'' کی جگہ ''ہم بے جان ہوے'' بہت عمدہ نہیں، ورنہ یہ شعر بھی لائق انتخاب تھا۔

دیوانِ پنجم

ردیف ی

(۴۶۸) (۱۷۳۶)

جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے
پتا پتا بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے

۴۶۸/۱ یہ شعر اپنی کیفیت کے باعث بجا طور پر مشہور ہے۔ عشق و عاشق کے معاملات میں ہمارے یہاں تھوڑا سا پنچایتی اور تشہیری رنگ اب بھی باقی ہے۔ پرانے معاشرے میں (یا معاشرے میں نہ سہی، لیکن شعر کی رسومیات میں) عاشق کی تشہیر، عشق کے راز کا کھل جانا، لوگوں کا آپس میں ان موضوعات پر گفت گو کرنا، وغیرہ باتیں بہت عام تھیں ہی، اور ان کا نچوڑ اس شعر میں آ گیا ہے کہ عشق کا معاملہ، عاشق کا حال، یہ سب باتیں پوری برادری یا بستی پر آئینہ ہیں۔ عاشق گویا کوئی عوامی کردار ہے، کوئی معروف شخصیت ہے، یا پھر اس کا حال اب اتنا زبوں ہے کہ کوئی ایسا نہیں جسے اس کی خبر نہ ہو۔ شعر میں ان سب باتوں کی تصویر نہیں ہے۔ اور نہ اس معاشرے کا براہ راست ذکر ہے جس میں پرائیویٹ نجی رپبلک، غیر نجی معاملات میں فرق نہیں کیا جاتا۔ لیکن پھر بھی شعر کی دنیا اتنی بھری پری، اتنی مصروف، اور ایک دوسرے کے حالات میں اتنی مشغول معلوم ہوتی ہے کہ آنکھوں کے سامنے فلم سی گذرتی چلی جاتی ہے۔ اس کے برخلاف ابن انشا نے بہت کوشش کی، لیکن وہ مصروفیت، چہل پہل، ایک دوسرے کے ذکر اور بات چیت میں لگے ہوئے لوگوں کا تاثر نہ پیدا کر سکے:

اے گل خوبی ہم تو عبث بدنام ہوئے گلزار کے بیچ
خار و خس و خاشاک تو جانیں ایک تجھی کو خبر نہ ملے

ابن انشا کے یہاں "گل خوبی" کا فقرہ اچھا ہے۔ بدنامی کا مضمون بھی ٹھیک تھا اگر "عبث بدنام ہوئے" نہ کہتے، کیوں کہ کم ظرفی کی بات ہے کہ اپنی بدنامی کو "عبث" بتایا جائے۔ لیکن ابن انشا کی یہ کوشش ہی عبث تھی کہ میر کا جواب لکھیں، کیوں کہ میر کے یہاں اس کیفیت کے باوجود معنی کے پہلو بھی ہیں، جب کہ ابن انشا کے یہاں سب کچھ سطح پر ہے۔ میر کے شعر میں حسب ذیل نکات غور طلب ہیں:

(۱) متکلم/عاشق کا کیا حال ہے، یہ بات مبہم چھوڑ کر دو تین امکانات پیدا کیے ہیں۔ اول تو کنایہ ہے ہی کہ متکلم برے حالوں جی رہا ہے۔ دوسرا امکان یہ کہ محض عشق کا ذکر ہو، کہ سب کو تو معلوم ہے کہ میں عاشق ہوں، بس اسی کو نہیں معلوم جسے معلوم ہونا سب سے زیادہ ضروری ہے۔ تیسرا امکان یہ کہ "حال" بہ معنی "زمانہ موجودہ" ہو، یعنی اس وقت کا حال۔ ماضی کیا تھا، یہ تو کسی کو نہیں معلوم، مستقبل کا حال بھلا کون جان سکتا ہے؟ لیکن حال کا حال تو سب کو معلوم ہے، چوتھا امکان یہ کہ "حال" بہ معنی "بیمار کا حال" ہو، یعنی متکلم یہ فرض کرتا ہے کہ سب کو (یعنی سننے والوں کو) یہ معلوم ہے کہ میں بیمار ہوں۔ پھر وہ کہتا ہے اس بیماری میں جو میرا حال ہے، یعنی بیماری اب جس منزل میں ہے، وہ سب کو معلوم ہے، سوائے

معشوق کے۔

(۲) "جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے" کثیر المعنی ہے۔ اوّل معنی یہ کہ گل ہی ایک ایسا ہے جس کے بارے میں ٹھیک سے پتہ نہیں کہ اُس کو معلوم ہے کہ نہیں۔ دوسرے معنی یہ کہ چاہے جانے یا چاہے نہ جانے، چاہے گل کو خبر ہو، چاہے نہ ہو، ہمیں کوئی فکر نہیں، اور سب لوگوں کو تو معلوم ہے۔ تیسرے معنی یہ کہ ٹھیک ہے، گل ہی نہ جانے۔ اس صورت میں "جانے نہ جانے" کے معنی یہ ہیں کہ ٹھیک ہے، گل ہی نہ جانے۔ اس صورت میں "جانے نہ جانے" کے معنی ہوں گے۔ "جاننا چاہے یا نہ جاننا چاہے۔" اس کو اس خبر سے دل چسپی ہو یا نہ ہو۔

(۳) "گل" بہ معنی معشوق اور "باغ" بہ معنی باغ ہستی تو ہے ہی۔ لیکن "گل" کو واحد لکھنا اور "پتا پتا بوٹا بوٹا" کو باغ کا کنایہ قرار دینا یہ بھی معنی رکھتا ہے کہ سارے باغ (ہستی) میں ایک ہی معشوق ہے۔ یعنی ہمارے معشوق کے سوا کوئی معشوق نہیں۔ کوئی حسین نہیں۔

(۴) "جانے ہے" کے دو معنی ہیں۔ (۱) علم رکھتا ہے، یعنی جانتا ہے بہ وجہ شہرت۔ (۲) اطلاع رکھتا ہے، یعنی کوشش کر کے، بالا رادہ، خبر رکھتا ہے۔ گویا پہلی صورت میں سارے باغ کو یہ خبر افواہ کی صورت ملی ہے، اور دوسری صورت میں باغ نے اپنی دل چسپی اور لگاؤ کے باعث خبر حاصل کی ہے۔

میر نے اس مضمون کو دو بار اور کہا ہے۔ اور حق یہ ہے کہ دونوں جگہ نئی بات پیدا کی ہے :

اگر وہ بت نہ جانے تو نہ جانے ہمیں سب جانے ہیں ہندوستاں میں (دیوان دوم)

یہاں "بت" اور "ہندوستان" کی رعایت تو دل چسپ ہے ہی، اپنے اُوپر مباہات (یا اپنی بدنامی کا غرہ اور لفنگے پن کا غرور) بہت ہی خوب ہے۔ معلوم ہوتا ہے محلے کا دادا شیخی بگھار رہا ہے۔ دوسرا شعر بھی دیوان دوم ہی کا ہے :

پتا پتا گلشن کا تو حال ہمارا جانے ہے اور کہے تو جس سے اے گل بے برگی اظہار کریں

پہلا مصرع گویا شعر زیر بحث کے مصرع اولیٰ کی ابتدائی شکل ہے، لیکن مصرع ثانی میں لہجے کی تلخی، انداز کا طنطنہ، اور "بے برگی اظہار کریں" کا فقرہ لاجواب ہے۔ "بے برگی" کی رعایت نے "پتا پتا" کو اور بھی سرسبز کر دیا ہے۔ "گل" سے تخاطب نے مراعات النظیر کا حُسن مستزاد کر دیا۔

ظفر اقبال نے کہاوت "وہ ڈال ڈال تو میں پات پات" کو تھوڑا سا بدل کر اور میر کے شعر کی تھوڑی سی پیروڈی کر کے یہ بات پیدا کی ہے :

اگر وہ ہو چکا ہے بوٹا بوٹا تو میں بھی پتہ پتہ ہو گیا ہوں

پیروڈی بھی خراج عقیدت کی ایک شکل ہے۔ اور ظفر اقبال کے شعر میں تو پیروڈی کے ساتھ ساتھ معنی کے پہلو بھی ہیں۔ ایک سطح پر یہ شعر میر کی پیروڈی ہے۔ ایک سطح پر یہ کہاوت کی پیروڈی ہے۔ اور ایک سطح پر یہ دو شخصیتوں کے آپسی رد عمل کی داستان ہے۔ یہ دو شخص عاشق اور معشوق بھی ہو سکتے ہیں۔

(۴۶۹) (۱۷۴۰)

عالم عالم عشق و جنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے
دریا دریا روتا ہوں مَیں صحرا صحرا وحشت ہے

۴۶۹/۱ اس شعر میں تکرار کا کرشمہ عجب ہے، کہ اس سے کیفیت میں شدت آئی ہے، لیکن معنی کی تہوں میں بھی اضافہ ہوا ہے۔ عام طور پر تکرار کے ذریعے کیفیت، یا کیفیت نہیں تو تاکید حاصل ہوتی ہے۔ لیکن یہاں الفاظ کی ترتیب ایسی ہے کہ معنی میں قرار واقعی اضافہ ہوا ہے۔

''عالم عالم'' سے لے کر ''صحرا صحرا'' تک چار تکراریں ہیں۔ ان میں مراعات النظیر بھی ہے، اس باعث بھی کیفیت میں اضافہ ہوا ہے۔ معنی کے لحاظ سے ہر تکرار فی الحال دو معنی دے رہی ہے۔ ملاحظہ ہو:

عالم عالم = (۱) بہت زیادہ، اتنا زیادہ کہ ایک دنیا بھر۔ (۲) ہر طرف، سارے عالم میں۔

دنیا دنیا = (۱) ایضاً (۲) دنیا بھر میں۔

دریا دریا = (۱) بہت زیادہ، اتنا زیادہ کہ ایک دریا بھر۔ (۲) کئی دریاؤں کے برابر۔

صحرا صحرا = (۱) بہت زیادہ، اتنا زیادہ کہ ایک صحرا بھر۔ (۲) کئی صحراؤں کے برابر۔

لیکن غور کریں تو معنی کی مزید صورتیں نظر آتی ہیں۔ اوّل تو یہ کہ دوسرے ''عالم'' پر اضافت فرض کر کے پڑھیں:

عالم، عالمِ عشق و جنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے

تو معنی بنتے ہیں کہ میرا عالم اب عشق و جنوں کا عالم ہے۔ ''دنیا دنیا تہمت ہے۔'' کے معنی ہو سکتے ہیں۔ تمام دنیا میں (مجھ پر) تہمت لگ رہی ہے۔ یعنی میرا عالم تو عشق و جنوں کا عالم ہے، لیکن لوگ مجھے غلط سمجھتے ہیں اور میرے بارے میں تہمتیں دنیا بھر میں مشہور ہیں۔ ''دریا دریا روتا ہوں مَیں'' ۔ کے ایک معنی ہو سکتے ہیں ''مَیں ہر دریا کے کنارے روتا ہوں۔'' یعنی دریا کی طغیانی اور پانی کی فراوانی ہی میرا مقابلہ کر سکتی ہے۔ لہٰذا مَیں ہر دریا کے کنارے بیٹھ کر روتا ہوں۔ یا پھر، میرے رونے سے جو سیلاب آئے گا۔ دریا اُسے بہالے جا سکے گا۔ اس لیے مَیں دریا کے کنارے بیٹھ کر روتا ہوں۔ ''صحرا صحرا وحشت ہے۔'' کے ایک معنی ہو سکتے ہیں۔ ''مَیں ہر صحرا میں جا کر مشق وحشت کرتا ہوں۔'' یا پھر یہ کہ مَیں اگرچہ دریا دریا روتا ہوں، لیکن میری وحشت پھر بھی سیراب نہیں ہوتی اور صحرا کی طرح خشک اور ویران رہتی ہے۔

ایک صورت یہ بھی ہے کہ ہر تکرار کے پہلے لفظ کے بعد وقفہ، بل کہ سوالیہ نشان فرض کریں۔ یعنی شعر کو یوں پڑھیں:

عالم؟ عالم عشق و جنوں ہے۔ دنیا؟ دنیا تہمت ہے
دریا؟ دریا روتا ہوں مَیں۔ صحرا؟ صحرا وحشت ہے

اب معنی یہ ہوئے کہ عالم کیا ہے؟ (یا تم عالم کو پوچھتے ہو، تو سنو۔) عالم کچھ نہیں بس عشق و جنوں ہے۔ اس پر مزید سوال ہوا کہ پھر دنیا کیا ہے؟ یا اگر عالم عشق و جنوں ہے تو دنیا (بہ معنی روز مرہ کی زندگی، اس کی مصروفیات، اس کے جھگڑے) کسے کہیں گے؟ جواب یہ ملتا ہے کہ دنیا محض ایک تہمت ہے، محض ایک جھوٹ یا جھوٹا الزام ہے، یعنی دنیا یا تو ہے ہی نہیں۔ یا پھر اگر ہے تو ہم لوگوں پر ایک جھوٹے الزام کی طرح ہے۔ یعنی ہم دنیا میں دن نہیں گذار رہے ہیں، بس جینے کی

تہمت اُٹھارہے ہیں۔

اگر ''عالمِ عشق وجنوں'' کو بہ اضافت پڑھیں، جیسا کہ ہم اُوپر دیکھ چکے ہیں۔ تو پہلے فقرے کے معنی ہوے، عالم کیا ہے؟ یا اصل میں کون سا عالم وہ ہے جو عالم کہلانے کا مستحق ہو؟ اس کا جواب یہ ہے کہ عشق وجنوں کا عالم ہی اصل عالم کہلانے کا مستحق ہے۔ ظاہر ہے کہ اس لحاظ سے دنیا تو محض تہمت ہو گی ہی۔

اب مصرع ثانی کو دیکھیے۔ ''دریا کیا ہے؟ دریا وہ ہے جو مَیں روتا ہوں۔ صحرا کیا ہے؟ صحرا وحشت ہے۔'' (یا ''صحرا میری وحشت ہے۔'') یا پھر ''دریا کی حقیقت کیا ہے؟ دریا جتنا تو مَیں ہی رو لیتا ہوں۔ صحرا کی کیا اوقات ہے؟ صحرا کچھ نہیں محض میری وحشت ہے۔'' یعنی ممکن ہے اوروں کے لیے وہ کوئی بہت بڑی چیز ہو، یا اور لوگ اپنی وحشت کا ثبوت دینے، یا وحشت سے مجبور ہو کر صحرا کا دامن تھامتے ہوں۔ لیکن میرے لیے تو پورا صحرا کچھ نہیں، محض میری وحشت کا متشکل عالم ہے۔ مَیں خود اپنے اندر صحرا کی وحشت اور وسعت رکھتا ہوں۔

پورے شعر میں وحشت، جنون، شدت عشق اور مغلوب الحالی اس قدر مستولی ہے کہ رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں، اور عشق وجنون ایسی قوتیں معلوم ہونے لگتی ہیں جو واقعی تمام دنیا پر بھاری ہوں۔ اسی حساب سے شعر کا آہنگ اور لہجہ بھی زبردست حاکمانہ اور پُرقوت ہیں۔ اس قدر شور انگیز شعر، ہر طرح نک سکھ سے درست، روانی اور زبان کی ظاہری سادگی کے ساتھ معنی کی اتنی جہتیں۔ کہاں بے چارے فراقؔ، کدھر بے چارے ابن انشا، یہاں تو ناصر کاظمی کے بھی پر جلتے ہیں:

آتشِ غم کے سیلِ رواں میں نیندیں جل کر راکھ ہوئیں   پتھر بن کر دیکھ رہا ہوں آتی جاتی راتوں کو

ناصر کاظمی کے شعر میں ذاتی تجربہ، محدود شخصی لہجے میں بیان ہوا ہے۔ میر کا شعر ایک طرف تو آفاقی تخیل کو کام میں لاتا ہے۔ پھر اس کا متکلم اپنی صورتِ حال پر، بل کہ پوری دنیا پر، حاوی ہے وہ **ناصر کاظمی** کے متکلم کی طرح اپنی زندگی کا محکوم نہیں، جس نے خود کو بے خواب راتوں کے سپرد کر دیا ہے۔ **ناصر کاظمی** کا متکلم آتشِ غم کے سیلِ رواں کی بات کرتا ہے، کہ اس نے اُس کی نیند کو جلا کر خاک کر دیا ہے۔ میر کا متکلم خود دریاوں اور صحراؤں کا خالق ہے۔ اس کا رونا کسی بنت عم کے ہجر میں رونے والے کا رونا نہیں، بل کہ ایسے شخص کا رونا ہے جو کائنات کے المیے پر رو رہا ہے، اور جس کا رونا خود ایک کائناتی المیہ ہے۔

عسکری صاحب نے عمدہ بات کہی ہے کہ میر ''اپنی عظیم تر شاعری میں اپنے ذاتی جذبات کو وہ اہمیت نہیں دیتے جو دوسرے شاعر دیتے ہیں...... میر اس خوش فہمی میں مبتلا ہوتے ہی نہیں کہ اپنے جذبات کو کائنات کا مرکز سمجھ بیٹھیں...... جس شاعر کے جذبات کا تعلق براہِ راست پوری زندگی سے ہو، وہ اس شاعر سے مختلف قسم کا ہوگا جس کے جذبات کا تعلق خود اس کی ذات سے ہو۔'' یہ بات صاف ظاہر ہے کہ ناصر کاظمی کا شعر اُس عالم سے ہے جہاں شاعر کے جذبات کا تعلق خود اپنی ذات سے ہوتا ہے۔ اور میر کا شعر اس عالم سے بھی آگے کی چیز ہے جہاں شاعر ذاتی جذبات کے اظہار کو کچھ خاص اہمیت دینے پر مجبور ہوتا ہے۔ بہ قول عسکری ''میر کے اندر ایک ایسی زبردست صلاحیت...... دماغ میں اتنی طاقت تھی کہ صرف عشق کے تجربات یا ذاتی تجربات نہیں، صرف ''شاعرانہ'' تجربات بھی نہیں، بل کہ زندگی کے بہت سے چھوٹے بڑے اور مختلف نوعیت رکھنے والے تجربات پر ایک ساتھ غور کر سکے، اور ان سب کو ملا کر ایک عظیم تر تجربے کی شکل دے

سکے۔''

مندرجہ بالا اقتباس میں عسکری صاحب نے ''تجربے'' (Experience) کا ذکر جس انداز سے اور جس کثرت سے کیا ہے، اُس سے یہ گمان گذر سکتا ہے کہ عسکری صاحب نے اس لفظ کو مغربی تنقید کے اصطلاحی معنی میں استعمال کیا ہے۔ بات بڑی حد تک صحیح ہے، کیوں کہ جس تحریر کا اقتباس مَیں نے نقل کیا ہے، اُس زمانے کی ہے جب عسکری صاحب نے مضمون اور معنی کے مسائل پر پوری طرح غور نہیں کیا تھا۔ لیکن انھیں اس بات کا احساس تھا کہ ہماری غزل اس معنی میں lyric شاعری نہیں ہے کہ شاعر اس میں اپنے تجربات و جذبات بیان کرتا ہے۔ اُنھوں نے مندرجہ بالا اقتباس میں بھی یہ بات کہی ہے کہ میر کی ''عظیم تر'' شاعری میں اُن کے اپنے ذاتی جذبات کو مرکزی اہمیت نہیں۔ بل کہ وہ چھوٹے بڑے اور مختلف النوع تجربات کو یک آہنگ (synthesise) کرنے کو زیادہ اہم سمجھتے تھے۔ پھر عسکری صاحب کو اس بات کا بھی علم تھا کہ مجرد ''تجربہ'' بے معنی ہے۔ چناں چہ مندرجہ بالا تحریر کے چند ہفتوں بعد کی ''جھلکیاں'' میں اُنھوں نے لکھا ہے کہ ''اگر ہمارے غزل گو شاعروں نے، خصوصاً تازہ ترین شاعروں نے، یہ بات نہ سمجھی کہ تجربے اور اُسلوب میں کیا تعلق ہے، تو ان کا بھرم چند دن بھی نہ قائم رہے گا۔'' یعنی نیا تجربہ (= نیا مضمون) اُسی وقت کامیاب ہوتا ہے جب اُسلوب بھی نیا ہو۔)

جیسا کہ مَیں شعر شور انگیز (جلد اول) کلاسیکی اُردو غزل کی شعریات اور میر تقی میر صفحہ نمبر ۱۱۳ میں عرض کر چکا ہوں، ہماری شعریات میں زندگی کے تجربے کو مرکزی اہمیت نہ ملنے کی وجہ یہ ہے کہ مضمون کا تصور تمام تجربات کو محیط ہے۔ شاعر کا اصل کام دنیا کے بارے میں بیانات مرتب کرنا (تجربہ بیان کرنا) نہیں، بل کہ دنیا کے بارے میں بیانات جو موجود ہیں ان کے بارے میں بیانات مرتب کرنا ہے۔ یعنی مضمون سے نیا مضمون پیدا کرنا یا مضمون میں نئے معنی پیدا کرنا، کیفیت اور شور انگیزی بھی مضمون کے پہلو ہیں، اور معنی کو مضمون کی اولاد کہہ سکتے ہیں۔ میر کے زیر بحث شعر میں مضمون بہت معمولی ہے، لیکن اسے کیفیت اور شورش کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ کیفیت اور شورش نے معنی کی تہوں کو بہ ظاہر داب لیا ہے۔ جب غور کریں تو معنی کی نئی تہیں بھی کھلنا شروع ہوتی ہیں۔ ہر طرح سے مکمل شعر ہے۔ سبحان اللہ۔ غالب کے یہاں ایسی معنی آفرینی تو مل سکتی ہے، لیکن ایسی شورش اور کیفیت نہیں۔

(۴۷۰) (۱۷۴۲)

۱۲۵۵ ہاتھ لیے آئینہ تجھ کو حیرت ہے رعنائی کی ہے بھی زمانہ ہی ایسا ہر کوئی گرفتاری میں ہے

۴۷۰/۱ مندرجہ ذیل دو مضمون اس قدر عام، بل کہ پامال ہیں کہ اگر عندلیب شادانی یا طباطبائی یا حالی ان پر بارش سب وشتم کرتے تو چنداں غلط نہ تھا:

(۱) معشوق اس درجہ حسین ہے کہ وہ آئینے میں خود کو دیکھتا ہے اور متحیر ہوتا ہے (آئینہ اور حیرت میں رعایت بھی ہے، کیوں کہ تحیر صفت ہے آئینے کی۔)

(۲) زمانہ نہایت نامساعد اور ناحق شناس ہے۔ اچھوں پر بھی برا وقت پڑتا ہے، معمولی لوگوں کی بات ہی کیا؟

اس بات سے قطع نظر کہ مضمون آفریں شاعر ایسے مضامین میں بھی نئی بات نکال سکتا ہے، لیکن مذکورہ بالا بزرگوں کی نگاہ سے میر کا زیرِ بحث شعر شاید نہیں گذرا تھا، ورنہ وہ ان مضامین کے بارے میں اپنی رائے بدل بھی لیتے۔ یہاں ایک مضمون (۱) کو دوسرے مضمون (۲) کی دلیل میں پیش کیا گیا ہے۔ زمانہ اتنا خراب آ گیا ہے کہ ہر شخص کسی نہ کسی قید میں ہے۔ رنج و محنت کی قید، عشق کی قید، حاکم غیر عادل کی قید، غریبی کی قید، وغیرہ۔ اور اگر معشوق ہے تو وہ اپنے حُسن کی قید میں ہے۔ یعنی (۱) اسے اپنے حُسن پر تحیر ہے، اور وہ اس تحیر کی بنا پر ساکت و صامت آئینے میں محو ہے، گویا وہ کہیں آنے جانے سے معذور ہے۔ اور اگر اسے نقل و حرکت کی آزادی نہیں تو وہ قیدی ہی کہلائے گا۔ (۲) وہ خود اپنے آپ پر عاشق ہو گیا ہے، اس طرح وہ (الف) اپنے دل کا قیدی ہے اس کا دل ''لگ گیا ہے''، یعنی وہ اپنی ہی قید میں ہے، دل چھڑا کر بھاگ نہیں سکتا۔ اور (ب) عشق کا قیدی ہے۔ اب عشق اس کے ساتھ جو بھی معاملہ کرے۔

اسی غزل میں میر نے معشوق کی آئینہ داری پر ایک اور شعر کہا ہے، جس سے غالب نے استفادہ کیا:

صورتیں بگڑیں کتنی کیوں نہ اس کو توجہ کب ہے وہ
سامنے رکھے آئینہ مصروف طرح داری میں ہے

مصرع اولیٰ میں دل جلے عاشق کا کلام خوب ہے۔ لیکن غالب نے میر سے مضمون لے کر اس میں آفاقی ڈراما اور حُسن ازل کے دم بہ دم بدلتے جلوؤں کی روداد رکھ دی:

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

(۴۷۱) (۱۷۴۶)

عہد جنوں ہے موسم گل کا اور شگوفہ لایا ہے
ابر بہاری وادی سے اٹھ کر آبادی پر آیا ہے

برسوں ہم درویش رہے ہیں پردے میں دنیاداری کے
ناموس اس کی کیوں کر رہے یہ پردہ جن نے اٹھایا ہے

ڈھونڈھ نکالا تھا جو اسے سو آپ کو بھی ہم کھو بیٹھے
جیسا نہال لگایا ہم نے ویسا ہی پھل پایا ہے

میر غریب سے کیا ہو معارض گوشے میں اس وادی کے
ایک دیا سا بجھتا ان نے داغ جگر پہ جلایا ہے

۴۷۱/۱ مصرع اولیٰ کی ایک قرأت یوں ممکن ہے کہ ''موسمِ گل'' کو مرکب مانا جائے۔ اب نثر یوں ہوگی۔ موسمِ گل (یعنی بہار) کا عہدِ جنوں ہے۔ اور (یہ عہدِ جنوں ایک، اور) شگوفہ لایا ہے۔ یعنی موسم گل یوں ہی زور شور پر تھا کہ اب اس پر بھی جنون کا جوش ہے۔ اور اس پر ایک اور نئی بات ہوئی جو جنون کو اور بھی زور دے گی۔) یہ قرأت بے تکلف بنتی ہے، لیکن اس کے ممکن ہونے میں کوئی کلام نہیں۔ دوسری قرأت سیدھی سادی ہے کہ ''موسمِ گل'' کو مرکب نہ مانیں۔ ایسی صورت میں نثر یوں ہوگی: ''عہدِ جنوں ہے (اور) گل کا موسم (ایک) اور شگوفہ لایا ہے۔''

''شگوفہ لانا'' میر نے اور جگہ بھی لکھا ہے۔ مثلاً ۱۰۵/۴۔ وہاں مَیں نے اس کے معنی یوں بیان کیے تھے: ''درختوں سے چھن چھن کر آتی ہوئی چاندنی کو...... شگوفہ کھلاتے بیان کرنا بہت خوب ہے۔ ''شگوفہ لانا'' بہ معنی کلی کا نمودار ہونا بھی بہت خوب صورت ہے۔ گل مہتاب کے کھلنے کو ہی شگوفے سے تعبیر کیا ہے۔ دوسرے محاورے جن سے مصرعے کو مناسبت

ہے، مثلاً ''ایں گل دیگر شگفت'' اور ''شگوفہ چھوڑنا'' اور ''شگوفہ پھولنا'' بھی ذہن میں آتے ہیں۔ ''جس شعر پر بحث تھی وہ بھی یہاں نقل کرنا غیر مناسب نہ ہوگا۔ دیوانِ دوم:

صحن میں میرے اے گل مہتاب　کیوں شگوفہ تو کھلنے کا لایا

''شگوفہ لانا'' کا اندراج ''مخزن المحاورات'' میں نہیں ہے۔ برکاتی کی فرہنگ میں بھی نہیں۔ ''نور'' اور ''آصفیہ'' دونوں میں البتہ ہے، میں نے سہواً اسے محاورہ نہ قرار دیا۔ اس باعث $\frac{105}{4}$ کے مصرع ثانی کی معنویت مکمل طور پر بیان ہونے سے رہ گئی۔ شعر زیرِ بحث میں یہ محاورہ بھی ہے اور ''گل'' کے ضلع کا لفظ بھی۔ ابر بہاری کا وادی (=میدان، پہاڑ کا دامن، دو پہاڑوں کے بیچ کی جگہ، وغیرہ) سے اُٹھ کر آبادی پر آنا موسمِ گل کا شگوفہ اس معنی میں ہے کہ موسمِ گل کی وجہ سے جنون تو یوں ہی زور پر ہے، اب جو شور ابر و باراں ہوگا تو جنون اور بڑھے گا۔ یہ طرزِ بیان پُر لطف ہے کہ ابر تو وادی سے آبادی پر خود چڑھ کر آیا ہے، لیکن اسے موسمِ گل کی لائی ہوئی آفت سے تعبیر کیا ہے۔ (کیوں نہ ہو، متکلم بہ ہر حال مبتلائے وحشت ہے۔) مصرع ثانی میں حرکت، بادلوں کی تازگی اور پانی سے بوجھل ہونے کا پیکر خوب ہے۔

میر نے اس بات کو مبہم چھوڑ کر، کہ جنون میں موسمِ گل کے سونے پر ابر بہاری کا سہاگا کیا گُل کھلائے گا، امکانات کے دروازے کھلے چھوڑ دیے ہیں۔ ان کی وضاحت بھی چنداں ضروری نہیں۔ بس ''شور بہاراں'' کے مضمون پر $\frac{342}{3}$ ملاحظہ ہو۔ ''وادی'' اور ''آبادی'' کی تجنیس عمدہ ہے۔ ابر کے وادی سے اُٹھ کر آبادی پر آنے کے بارے میں سُن کر ایک لمحے کو گمان گذرتا ہے کہ دونوں میں کوئی معنوی رشتہ بھی ہے، حالاں کہ ظاہر ہے کہ ''وادی'' اور ''آبادی'' میں مناسبت لفظی تو ہے۔ مناسبت معنوی نہیں۔ الفاظ کا ایسا استعمال جس سے شعر کے لسانی ماحول میں تازگی پیدا ہو، استعارے کا حکم رکھتا ہے۔

''ابرِ بہاری'' میں بھی ایک لطف ہے، کہ اہلِ ایران اس سے وہ بادل مراد لیتے ہیں جو ربیع کے موسم میں برستا ہے، اور ہم اس سے برسات کا بادل مراد لیتے ہیں۔ لیکن جنون کی شدت برسات میں نہیں، بل کہ حقیقی موسم بہار (=ہندستان کے فروری مارچ) میں ہوتی ہے۔ دو مختلف جغرافیائی استعاروں کی آمیزش یہاں نیا شگوفہ کھلا رہی ہے۔

$\frac{471}{2}$ اس شعر میں سب کچھ مبہم ہے، بل کہ تھوڑا سا اسرار ہے۔ اسے $\frac{464}{9}$ سے ملا کر پڑھیے تو بات ذرا صاف ہوتی ہے، میر کے بہت سے شعروں کی طرح یہاں بھی ایک افسانہ ہے، اور اس کی کلید خلوصِ زہد میں ہے۔ برسوں تک ہم اندر اندر درویش (یعنی دنیاوی لذتوں اور خواہشوں کے تارک) رہے اور خدا سے لو لگائے رہے۔ اُوپر اُوپر ہم عام لوگوں کی طرح دنیا دار، اور اپنی کم زوریوں کے غلام، نفسِ امارہ کے قیدی رہے۔ پھر ایک دن ایسا آیا جب ہم کسی کے تیر نگاہ کے گھائل ہو کر ساری تمکین، سارا ضبط نفس کھو بیٹھے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ پھر ہمیں دنیا ترک کر کے دشت ودر کی راہ لینی پڑی۔ اس طرح ہماری درویش منشی کھل گئی اور ہماری (جھوٹی) دنیاداری کا پردہ چاک ہو گیا۔ ظاہر ہے پھر بھی ہم اُس کا پردہ چاک کریں گے، جس کے عشق میں ہمارا یہ حال ہوا کہ ہمارا اصل رجحان (یعنی دل زدگی، دل خستگی، ترکِ دنیا) سب پر آشکارا ہو گیا۔ (ملاحظہ ہو $\frac{313}{1}$ جہاں معشوق کو بدنام کرنے کا مضمون ہے۔)

شعر میں مضمون نیا تو ہے ہی، ایک پرانے مضمون کی تقلیب بھی اس میں ہے۔ عام طور پر لوگوں کی ریاکاری، مکاری وغیرہ کا پردہ چاک ہوتا ہے، اور وہ اُس کی شکایت کرتے ہیں۔ بے جا ہی سہی، یہاں اخلاص اور فقیری کا پردہ چاک ہو رہا ہے۔ اور متکلم اس کی نہ صرف شکایت کر رہا ہے، بل کہ یہ دھمکی بھی دے رہا ہے کہ جس نے ہمارا حال دنیا پر کھولا ہم اُس کا حال بھلا کب نہ کھلنے دیں گے؟

مصرع ثانی کے انشائیہ فقرے ''ناموس اس کی کیوں کہ رہے'' میں حسب معمول کئی معنی ہیں۔ (۱) اُس کی آبرو ہرگز نہ رہ پائے گی۔ (۲) ایسا ممکن ہی نہیں کہ اُس کی آبرو رہ جائے۔ (یہ قانونِ فطرت ہے۔) (۳) ہم دیکھ لیں گے کہ اُس کی آبرو بھلا کس طرح باقی رہ جاتی ہے۔ مصرع اولیٰ میں صرف ونحو کے بجائے ضمیر نے ایک نیا امکان پیدا کر دیا ہے، اس کی نثر ایک تو یوں ہوگی۔ ''ہم (دراصل) درویش (ہیں اور) برسوں دنیا داری کے پردے میں چھپے رہے ہیں۔'' دوسری نثر یوں ممکن ہے: ''ہم لوگ دراصل درویش ہیں...... ''یعنی دوسری نثر کی رو سے یہ بیان ایک پورے فرقے کی طرف سے ہے، اور پہلی نثر کی رو سے اس کا متکلم کوئی ایک درویش ہے، بہت دل چسپ اور مزے دار شعر ہے۔ دیوانِ پنجم میں اس مضمون کو بہت ہلکے رنگ میں کہا ہے:

صورت کے ہم آئینے کے سے ظاہر فقر نہیں کرتے ہوتے ساتے روتے پاتے ان نے منھ کو لگائی خاک

یہ مضمون بھی بے حد عام ہے۔ اور خود میر کے یہاں جگہ جگہ ملے گا۔ مثلاً $\frac{389}{3}$ میں اس پر گفت گو ہے کہ جس کو معشوق (حقیقی) کی خبر مل گئی وہ خود سے بے خبر ہو گیا۔ پھر $\frac{88}{1}$ اور $\frac{359}{1}$ پر اس سے ملتے جلتے مضمون ہیں۔ دیوانِ چہارم میں ایک طرفہ بے چارگی اور جھنجھلاہٹ سے کہا ہے: $\frac{471}{3}$

بخود جستجو میں نہ اس کی رہے ہم آپھی ہیں گم کس کو پیدا کریں

یا پھر دیوانِ ششم میں رنجیدہ ہو کر کہا ہے:

صحبت عجب طرح کی پڑی اتفاق ہائے کھو بیٹھیے جو آپ کو تو اس کو پایئے

ان باتوں کے باوجود شعر زیر بحث اپنی شان رکھتا ہے۔ یہاں خود پر طنز ہے، اور اس گوہر مقصود پر بھی طنز ہے جس کی تلاش میں خود کو گم کیا تھا۔ معشوق کو تلاش کرنے کی سعی وکوشش کو درخت لگانے سے تعبیر کرنا، اور پھر خود کو کھو بیٹھنے اور اُسے پالینے کو پھل پانے سے تعبیر کرنا استعارہ سازی کا کمال تو ہے ہی، ذو معنی بات کہنے کا بھی کمال ہے۔ ''پھل پانا'' دونوں معنی میں آتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں۔ ''اُس نے صبر کیا اور اس کا پھل پایا۔'' لیکن یہ بھی کہتے ہیں: ''اُس کو اپنے گناہوں کا پھل ملا۔'' یہاں مزید لطف یہ ہے کہ مصرع ثانی میں باقاعدہ طعنہ زنی کا انداز ہے، گویا معشوق (حقیقی) کی تلاش میں خود کو گم کر دینا تو دُور کی بات رہی، اس کی محض تلاش ہی احمقانہ فعل نہیں تو فعل عبث ضرور ہے۔ دیوانِ پنجم ہی کے ایک شعر میں تلاش کے عبث ہونے کا مضمون ہے، لیکن طنز وتعریض کے انداز میں نہیں، بل کہ ذرا سی بے وقوف پر خندہ زیر لب کے انداز میں:

سنا تھا اسے پاس لیکن نہ پایا چلے دور تک ہم گئے اس خبر پر

زیرِ بحث شعر میں اس نکتے پر بھی غور لازمی ہے کہ خود کو کھو بیٹھنا اُس کو ڈھونڈ نکالنے کا نتیجہ تھا یا اُس کو ڈھونڈ نکالنے میں کامیاب ہونے کی شرط ہی یہی تھی کہ جو آئندہ خود کو کھو بیٹھے؟ ''سو آپ کو بھی ہم کھو بیٹھے'' میں پُر لطف ابہام ہے، ویسے بھی متکلم کا لہجہ بہ ظاہر خود پر خفگی کا ہے، لیکن بات پوری طرح کھلتی نہیں، کیا اس کا مقصود یہ تھا کہ معشوق (حقیقی) کو تلاش کرلوں گا تو اپنی حقیقت تک پہنچ جاؤں گا؟ تو کیا اس کی حقیقت یہی تھی کہ جب معشوق مل جائے تو وہ خود کھو جائے؟ یعنی کیا اُس کا وجود منحصر تھا معشوق کے نہ ہونے پر؟ یہ سوال بھی ہے کہ اسے دراصل کس کی تلاش تھی؟ اپنی، یا معشوق (حقیقی) کی؟ اگر معشوق (حقیقی) کی تلاش تھی تو پھر اپنے کھو جانے پر غم رطنز کیوں؟ اور اگر اپنی تلاش تھی تو شروع سے وہی کام کیوں نہ کیا؟ غرض اتنے سوالات ہیں کہ شعر کے ساتھ ہمارا مکالمہ ختم ہونے کا نام ہی نہیں لیتا، اور بات پھر بھی پوری طرح روشن نہیں ہوتی۔

اگر یہ فرض کریں (اور شعر کا لہجہ فوری طور پر اس مفروضے کو راہ دیتا ہے) کہ متکلم اس بات سے خوش نہیں ہے کہ اس نے خود کو کھو کر معشوق (حقیقی) کو حاصل کیا۔ پھر تو مراد یہی ہوئی کہ یہ سخت مادہ پرستانہ نہیں، تو بشر دوستی کی اس منزل کا شعر ہے جہاں انسان خود اپنا مقصود حقیقی ہوتا ہے۔ اس نتیجے پر متعجب ہونے کی ضرورت نہیں، میرؔ کے یہاں ایسے شعر اور بھی ہیں۔ مثلاً ملاحظہ ہو غزل ۲۵۶۔

$\frac{۴۷۱}{۴}$ یہاں لفظ ''معارض'' اس لیے دل چسپ ہے کہ میرؔ نے اسے تقریباً پچاس برس پہلے بڑے مبارزانہ لہجے میں برتا تھا:

اس فن میں کوئی بے تہ کیا ہو مرا معارض　　　اوّل تو میں سند ہوں پھر یہ مری زباں ہے　　　(دیوانِ اوّل)

یہ خیال آنا لازمی ہے کہ شعر زیرِ بحث میں کوئی طنز تو پوشیدہ نہیں ہے؟ ایسا لگتا تو نہیں، لیکن میرؔ سے کچھ بعید بھی نہیں، مصرعِ ثانی میں جگر پر داغ جلانے کا پیکر میرؔ نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے:

رنگِ محبت کے ہیں کتنے کوئی تمھیں خوش آوے گا　　　خون کرو گے یا دل کو یا داغ جگر پہ جلاؤ گے　　　(دیوانِ چہارم)

نفع کبھو دیکھا نہیں ہم نے ایسے خرچ اُٹھانے پر　　　دل کے گداز سے لوہو روے داغ جگر پہ جلائے بھی　　　(دیوانِ پنجم)

تنہا جلتے ہوئے چراغ کے مضمون پر مبنی پیکر میرؔ نے کئی جگہ برتے ہیں۔ مثلاً $\frac{۱۲۹}{۱۱}$، $\frac{۱۵۳}{۱}$ اور $\frac{۳۸۲}{۱}$ ان اشعار کے تناظر میں یہ کہنا اور بھی مشکل ہو جاتا ہے کہ زیرِ بحث شعر میں کوئی طنزیہ پہلو بھی ہوگا۔ اب ان پہلوؤں پر توجہ کرتے ہیں جن تک ہماری نظر پہنچ سکی ہے۔

مصرعِ اولیٰ میں ''غریب'' بہ معنی ''بے چارہ'' بھی ہے، اور ''اجنبی'' کا مفہوم بھی رکھتا ہے۔ میرؔ ایک اجنبی مسافر ہے، جس کا کوئی پُرسانِ حال نہیں۔ ایسے میں اگر کوئی متوجہ ہوتا بھی ہے تو معارض کے خیال سے، یعنی میرؔ سے سوال جواب کے خیال سے، کہ تم کون ہو، یہاں کیا کر رہے ہو؟ وغیرہ ''معارض'' کا مادہ ''عرض'' ہے، جس کے بہت سے معنی میں ''پیش کرنا''، ''سامنے آنا''، ''سامنا کرنا'' تو ہیں ہی۔ (یہیں سے ''معارض'' بہ معنی ''مقابل، مخالف'' وغیرہ بنا۔) لیکن اس کے معنی ''پہاڑ، دامنِ کوہ'' بھی ہیں۔ اس معنی میں ''وادی'' سے اس کی مناسبت ظاہر ہے۔ لہٰذا ''وادی'' میں کسی کا ''معارض'' ہونا ایک لطف رکھتا ہے۔ وادی میں کسی معارض کا ہونا قرینِ قیاس نہیں۔ لہٰذا متکلم کو بستی ہی اتنی ویران یا وحشت خیز معلوم ہو

رہی ہے کہ وہ اسے وادی کہتا ہے، یا پھر وہ بستی کے کسی کونے میں ہے، جو دامن کوہ میں واقع ہے۔ پہلا امکان زیادہ قوی معلوم ہوتا ہے، لیکن متکلم خود کو دنیا میں اس قدر تنہا سمجھتا ہے گویا وہ کسی وادی کے گوشے میں ہو۔ یا پھر وادی سے مراد ''وادی زیست'' یا ''وادی عشق'' بھی ممکن ہے، ہر صورت میں میر کی حیثیت کسی ایسے شخص کی ہے، جو اجنبی اور بے کس ہے۔

بے کسی کے اس تاثر کو دوسرے مصرعے سے تقویت ملتی ہے، کہ میر کے پاس روشنی، چہل پہل، رونق کا کوئی سامان نہیں، بس ایک بجھتا سا، ٹمٹماتا دیا ہے جو داغ جگر پر روشن ہے۔ داغ جگر کا چراغ کے مانند روشن ہونا تو سمجھ میں آتا ہے۔ لیکن داغ جگر کے اوپر چراغ روشن کرنے سے تو مراد یہ بنتی ہے کہ وہ داغ جگر بھی خاموش و مردہ ہے، اور میر نے جو مدھم سا دیا روشن کیا ہے، وہ اس مردہ، خاموش داغ جگر کے لیے چراغ لحد کا حکم رکھتا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ ''داغ جگر'' مرکب نہ ہو۔ اس صورت میں نثر یوں بنے گی ''ان نے جگر پہ ایک دیا سا بجھتا داغ جلایا ہے۔'' چوں کہ ''داغ جلانا'' کا محاورہ میر نے کثرت سے استعمال کیا ہے۔ (مثلاً ۲۱۳/۲) اس لیے یہ معنی غلط نہیں ٹھہرائے جا سکتے کہ جگر پر ایک داغ روشن تو کیا ہے، لیکن وہ اتنا مدھم ہے جیسے بجھتا ہوا دیا۔ لہٰذا ایسے بے کس آدمی سے معارض ہونا کیا ضرور؟

پیکر در پیکر کی یہ پیچیدگی، اور اس کے تاثر کا ارتکاز لائق داد ہے، اب میر کا کردار ہمارے سامنے ایسے شخص کا کردار بن کر سامنے آتا ہے جس کے اندر کی سب آگ بجھ چکی ہے۔ اور اس آگ کی یادگار ایک داغ جگر ہے جس کی گرمی اور چمک ماند پڑ چکی ہے۔ اس آگ کی یادگار ایک ٹمٹماتا ہوا چراغ ہے جسے خود میر کی شکستہ ہستی کہہ سکتے ہیں۔

یہ میر کے اُن چند شعروں میں ہے جن میں درویشی طنطنہ، اپنی شکست پر غرور، اپنی ناکامی میں بھی گردن افرازی کا پہلو نکالنے کے طور، یہ سب نہیں ہے، بل کہ ایک ذرا سا اپنے اُوپر افسوس، اپنی آگ کے ضائع جانے کا رنج ہے۔ شخصیت کو ہزیمت تو یہاں بھی نہیں ہوئی، لیکن دنیا کے آگے جم کر مقاومت بھی نہیں ہے۔ اس کی جگہ اپنے آپ میں گم رہنے، اور باہر کی دنیا سے دو پیش نہ ہونے کی آرزو ہے۔ اس شعر میں بڑھاپے کی تھکاوٹ سنائی دیتی ہے۔

(۴۷۲)　　(۱۷۵۰)

۱۲۶۰　بھوکے مرتے مرتے منھ میں تلخی صفرا پھیل گئی　　بے ذوقی میں ذوق کہاں جو کھانا پینا مجھ کو بھائے

۴۷۲/۱　میر کے بارے میں جہاں عسکری صاحب نے بہت سی عمدہ باتیں کہی ہیں ان میں ایک یہ بھی ہے کہ میر میں یہ صلاحیت تھی کہ وہ ''چھوٹے موٹے تجربات کو ایسے حسین طریقے'' سے بیان کر سکتے تھے کہ ''اس معاملے میں بھی دوسرے شاعر آسانی سے (میر) کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔'' لیکن میر میں اس کی مخالف صفت بھی تھی، کہ (جیسا میں نے اکثر کہا ہے) وہ بڑی بڑی باتوں اور عشق کے بڑے بڑے تجربات کو روزمرہ زندگی کی سطح پر اُتار کر بھی بیان کر سکتے تھے۔ خود عسکری صاحب نے میر کے شعر ناچار میر منڈ کری سی مار سورہا (ملاحظہ ہو ۹/۱۷) پر کیا عمدہ بات کہی ہے کہ ''آہ چاہے آسمان پر جائے یا نہ جائے، لیکن آدمی کو زمین پر لے آئے تو یہی بہت بڑی کامرانی ہے۔'' افسوس کہ اس کے بعد وہ کہتے ہیں'' اسی ضمن

میں فراقؔ کا بھی ایک شعر سنتے چلیے۔'' پھر وہ یہ شعر لکھتے ہیں :

اے اہلِ دل یہ کارِ عبث بھی کیے چلو فرصت ضروری کاموں سے پاؤ تو رو بھی لو

اس پر افسوس ہی کیے بنے، کہ دونوں مصرعوں میں صرف ونحو کا بھی ربط نہیں، اور تکرار الگ۔ یہ مثال تو بڑے تجربے کو چھوٹا کر کے دکھانے کی ہوئی۔ یگانہؔ بھی اسی بیماری کے گرفتار تھے، کہ برابر کے مصرعے بنانا اُن کے لیے مشکل تھا، اور مضمون کو وہ نبھا نہ پاتے تھے۔ لہٰذا اُن کے بڑے مضمون بھی بسا اوقات چھوٹے ہو کر کاغذ پر اُترتے تھے۔ یگانہ :

غم کھاتے کھاتے منھ کا مزا تک بگڑ گیا شربت کا گھونٹ جان کے پیتا ہوں خونِ دل

اس بات سے قطع نظر کہ یہاں ''تک'' کی جگہ ''ہی'' کا محل ہے، یگانہؔ نے غم کو کسی ایسی چیز سے تعبیر کیا ہے، جس کا کھانا نقصان دہ ہے، یعنی انھوں نے غم کھانے کو کوئی روزمرہ جیسا عمل قرار دیا ہے۔ میرؔ کے زیرِ بحث شعر میں بھوک سے مرنے کا احساس عشق پر حاوی نہیں، کیوں کہ مصرعِ ثانی میں ''بے ذوقی'' کے باعث ذوق نہ ہونے اور باعث کھانا پینا اچھا نہ لگنے کی بات ہے، عشق ہی نے کھانا پینا چھڑا دیا ہے۔ لیکن اس تجربے کو بھوک، اور بھوک کے باعث صفرا کی تلخی کا ذائقہ منھ میں بھر جانے کے پیکر کی شکل دے دینے کی وجہ سے شعر کی سطح عام زندگی کی ہو گئی، جس میں عشق اور بھوک دونوں موت کا باعث ہو سکتے ہیں۔ عشق اور بھوک دو طرح کے تجربے اچانک ایک فوری وحدت بن جاتے ہیں۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ میرؔ کا پیکر یگانہؔ کے پیکر سے زیادہ قوت مند اور محاکاتی ہے۔ ''صفرا'' کا لفظ چہرے کی زردی کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ ''ذوق'' کے لفظ (بہ معنی ذائقہ، بہ معنی شوق، رجحان) سے بھی میرؔ نے خوب کام لیا ہے۔

فارسی میں ''بے ذوق'' کے معنی ہیں ''بے مزہ چیز''۔ اور ''بے ذوقی'' صفت ہے ''بے ذوق'' کی، یعنی کسی چیز میں مزے کا نہ ہونا اُس کی بے ذوقی کہلاتا ہے۔ لیکن اُردو میں ''بے ذوق'' اُسے کہتے ہیں جسے ذوق نہ ہو۔ (ذوق اچھا بھی ہوتا ہے اور بُرا بھی۔ لیکن جب ہم کسی کو ''باذوق'' کہتے ہیں تو اُس سے مراد ہوتی ہے (Of good taste) ''ذوق'' کے معنی میں چکھنے کے علاوہ کوشش کرنا، اچھے بُرے کا فرق کرنا، رجحان رکھنا، وغیرہ معنی میں شامل ہیں۔ اس لیے اُردو میں ''بے ذوق'' کے معنی محض ''بے مزہ چیز'' نہیں، بل کہ ایسا شخص بھی ''بے ذوق'' کہلاتا ہے، جس کے دل میں کچھ کرنے کی اُمنگ نہ ہو، کسی بات کی طرف رجحان نہ ہو، وغیرہ۔ اقبالؔ (''بالِ جبریل'') :

کم کوش تو ہیں لیکن بے ذوق نہیں راہی نومید نہ ہو ان سے اے رہبرِ فرزانہ

لہٰذا میرؔ کے شعر میں ''بے ذوقی'' اور پھر ''ذوق'' کثیر المعنی ہیں اور بھوک، منھ، تلخی کے ضلعے کے الفاظ بھی ہیں۔ افسوس کے پلیٹس کے علاوہ تمام بڑے اُردو لغات ''بے ذوق'' اور ''بے ذوقی'' سے خالی ملے۔ اقبالؔ کا شعر بالکل سامنے کا تھا۔ اس کے باوجود ''اُردو لغت'' نے بھی ''بے ذوق'' کو نظر انداز کر دیا ہے۔

میرؔ کے شعر کا داخلی ماحصل وہی ہے جو فراقؔ کے شعر کا ہے، کہ عشق بھی انسانی تجربہ اور انسانی صورتِ حال ہے، اور عشق کی طرح کی اور بھی صورتِ حالات ہو سکتی ہیں جو اہم اور معنی خیز ہوں، پھر یہ کہ انسان ہر حال میں فرہاد یا مجنوں کی طرح عشق نہیں کرتا۔ وہ دنیا میں رہ کر بھی عشق کر سکتا اور کرتا ہے۔ فراقؔ صاحب نے ''ضروری کاموں'' کا فقرہ بیسویں

صدی کے مزاج کے اعتبار سے اچھا رکھا۔ لیکن ان کا دوسرا مصرع بہت بھونڈا اور نحوی اعتبار سے غلط ہے۔ مگر ان کے شعر کی اصل کم زوری یہ نہیں، بل کہ اُن کا مضمون ہے، جس پر عسکری صاحب کی نگاہ نہ گئی۔ عشق میں رونے کا کام دوسرے ضروری کاموں کے ساتھ ساتھ ہوتا ہے۔ ایسا نہیں کہ کاروبارِ حیات اور گھربار کے کام جب فرصت دیں تب ہم اپنے غم کا احساس یا شعور پیدا یا ظاہر کریں۔ یہ بات تو مسلمان صوفیہ بہت پہلے بتا گئے تھے کہ زندگی کے دھندے اور اللہ کی محبت اور جمالِ الٰہی سے دُوری کا غم ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ایک بزرگ نے اس کی مثال یوں دی ہے کہ جیسے کسی شخص کا عزیز ترین جوان بیٹا مر جائے تو وہ دنیا کے سب کام پھر بھی کرے گا، لیکن اُس کے دل میں ہر وقت اپنے بیٹے کی یاد کی کسک ہوگی۔ اسے دنیا کے کام اچھے نہ لگیں گے۔ بعض وقت ان سے نفرت بھی لگے گی، لیکن وہ کام بھی ہوتے رہیں گے اور دل روتا بھی رہے گا۔ اُن بزرگ کا کہنا تھا کہ اللہ سے دُوری میں انسان کو دنیا میں ایسے ہی شخص کی طرح رہنا چاہیے، کہ اُس کا دل تو اللہ میں مصروف ہو اور جسم وہ تمام جسمانی کام انجام دے رہا ہو جو اُس کا وظیفہ ہیں۔

میر کے شعر میں یہی حقیقت پورے کمال کے ساتھ نظم ہوئی ہے۔ موت کا فوری باعث بھوک ہے، اور اس کا احساس، اُس کا شعور، بل کہ اُس حقیقت کا اعتراف اور اُس کی قدر ضروری ہے۔ لیکن بھوک کی وجہ کھانے پینے سے نفرت ہے، اور کھانے پینے سے نفرت کی وجہ عشق ہے۔ میر نے عشق کو فاقہ کشی کی موت کا پیکر بخش دیا ہے، لیکن فاقہ کشی کی موت خود مقصدِ حیات کا درجہ رکھتی ہے۔ عشق کے تجربے کی عظمت ہمارے دل میں کم نہیں ہوئی، لیکن اس کی تصویر انھوں نے ہمیں چھوٹے سے آئینے میں دکھا دی۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔

میر سوز نے ''تلخ'' کی ردیف میں پوری غزل کہی ہے، لیکن انھوں نے میر کے مضمون کو ہاتھ نہیں لگایا۔ اور نہ ہی ان کا کوئی شعر میر کے نزدیک پہنچتا ہے۔ مثلاً ایک شعر پیش کرتا ہوں۔ یہاں رعایت اور صنعت کا لطف ضرور ہے:

شکر ہے حق کا زباں کی ہم نے لذت چھوڑ دی   جو ملا سو کھالیا خواہ شیریں خواہ تلخ

میراجی کے یہاں ذائقہ پر مبنی پیکر بہت ہیں۔ پہلے میرا خیال تھا کہ اس خصوصیت میں میراجی اردو شعرا میں بے مثال ہیں۔ لیکن میر کے یہاں مذوقات کی کثرت دیکھ کر محسوس ہوا کہ حسبِ معمول میر یہاں بھی آگے ہیں، بعض شعر ملاحظہ ہوں:

شیریں نمک لبوں بن اس کے نہیں حلاوت   اس تلخ زندگی میں اب کچھ مزہ نہیں ہے   (دیوانِ ششم)

اب لعل تو خط اس کے کم بخشتے ہیں فرحت   قوت کہاں رہے ہے یاقوتی کہن میں   (دیوانِ دوم)

یاقوتی = ایک طرح کی خوش رنگ وخوش ذائقہ مقوی دوا۔
ایک طرح کا خوش ذائقہ اور خوش رنگ حلوہ۔ سرخ رنگ کی شراب۔

ہائے اس کے شربتی لب سے جدا   کچھ بتاشا سا گھلا جاتا ہے جی   (دیوانِ دوم)

میں جو نرمی کی تو دونا سر چڑھا وہ بدمعاش   کھانے ہی کو دوڑتا ہے اب مجھے حلوا سمجھ   (دیوانِ دوم)

خضر اس خط سبز پر تو موا   دھن ہے اب اپنے زہر کھانے کی   (دیوانِ دوم)

کیا دور ہے شربت پہ اگر قند کے تھوکے ٹک جن نے ترے شربتی ان ہونٹوں کو چوسا (دیوان سوم)

ہم ڈرتے شکر رنجی سے کہتے نہیں یہ بھی خجلت سے ترے ہونٹوں کی ہیں شہد و شکر آب (دیوان سوم)

یہ حسرت ہے مروں اس میں لیے لبریز پیمانہ مہکتا ہو نپٹ جو پھول سی دارو سے مے خانہ (دیوان اول)

کہا میں درد دل یا آگ اگلی پھپھولے پڑ گئے میری زباں میں (دیوان سوم)

رساتے ہو آتے ہو اہل ہوس میں مزہ رس میں ہے لو گے کیا تم کرس میں (دیوان پنجم)

(۴۷۳) (۱۷۵۷)

کیسی سعی و کشش کو شش سے کعبے گئے بت خانے سے اس گھر میں کوئی بھی نہ تھا شرمندہ ہوئے ہم جانے سے

دامن پر فانوس کے تھا کچھ یوں ہی نشاں خاکستر کا شوق کی میں جو نہایت پوچھی جان جلے پروانے سے

برسوں میں پہچان ہوئی تھی سو تم صورت بھول گئے یہ بھی شرارت یاد رہے گی ہم کو نہ جانا جانے سے

۴۷۳/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں۔ ہاں ایک ذرا سی چالاکی ضرور ہے، کہ کعبے میں نہ بت ہیں، نہ تصویریں، اور نہ ہی اب کوئی خانہ کعبہ کے اندر جا سکتا ہے۔ لہٰذا وہاں "کوئی بھی نہ تھا" کہنا درست بھی ہے، اور حقیقی اعتبار سے نادرست بھی۔ کعبہ شریف تو اللہ کا گھر ہے، اور لطف یہ ہے کہ اس کے خانہ خدا ہونے کا ثبوت بھی یہی ہے کہ وہاں کچھ بھی نہیں۔ پھر ایک خفیف سا طنز بھی ہے ان لوگوں پر جو بت خانے سے کعبے کو جاتے ہیں، اس گمان میں کہ اس میں ظاہری جلوؤں کی اُسی قدر فراوانی ہوگی جس قدر بت خانے میں ہے۔

دونوں مصرعوں میں روانی، ڈرامائی انداز، اور لہجے کا ملنگ پن، تجاہل عارفانہ، یہ سب بھی قابل لحاظ ہیں۔

۴۷۳/۲ اس شعر میں غضب کی کیفیت اور شور انگیزی ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ اس میں طنز کا بھی پہلو ہے، ملاحظہ ہو:

(۱) "جان جلے" کو "دل جلے" کا ہم معنی فرض کریں، یعنی "بہت زیادہ روحانی دکھ اُٹھائے ہوئے۔" (خاص کر ایسا شخص جو کسی ایسی صورت حال میں گرفتار ہو جہاں روحانی اذیت ہو اور وہ اُس سے گلو خلاصی نہ کر سکتا ہو، تو اس کو "دل جلا" کہتے ہیں۔) مومن کے ایک شعر میں یہ معنی بہ خوبی واضح ہوتے ہیں:

گرم جواب شکوۂ جور عدو رہا اس شعلہ خو نے جان جلائی تمام شب

لہٰذا میر کے شعر میں پروانہ ابھی خاک نہیں ہوا ہے، بل کہ وہ دل جلا اور دکھ اُٹھائے ہوئے شمع کے گرد پھر رہا ہے، جب اُس سے پوچھا کہ شوق کی انتہا کیا ہے؟ یا اس کا انجام کیا ہے؟ تو اُس نے فانوس سے ٹکرا کر جل کر جان دے دی۔ ایک ہلکا نشان جو اُس کے ٹکرانے سے فانوس پر بنا تھا، وہی گویا سوال کا جواب ٹھہرا۔ یا پھر نشانیاتی رنگ میں کہیں تو وہ ہلکا سا نشان جو فانوس پر بنا تھا اُس کے معنی تھے۔ "شوق کی انتہا رشوق کا انجام یہ ہے۔" یہ مفہوم طنز کا حامل ہے، کہ جس کے دل پر پڑی نہیں وہ شوق کے انجام یا انتہا کی بات کیا کر سکتا ہے؟ نہایت شوق کی تو کوئی یادگار بھی نہیں بنتی۔ بس اپنی ہی سوختگی کا ایک خفیف سا نشان ہوتا ہے جو نہ صرف یہ کہ صبح کو جھاڑ پونچھ کر صاف ہو جاتا ہے، بل کہ وہ اس بات کی بھی علامت ہے کہ پروانے کی

رسائی شمع تک نہیں، بل کہ صرف فانوس تک تھی۔

(۲) اگر ''جان جلے'' کے معنی قرار دیں ''وہ جس کی جان جل کر خاک ہو چکی ہے۔'' یعنی وہ جو جل بھن کر ختم ہو گیا ہے، تو شعر کا مفہوم یہ ہوگا کہ میں نے پروانہ خاکستر شدہ سے پوچھا یا اس کے بارے میں پوچھا کہ شوق کی نہایت کیا ہے؟ تو مجھے کوئی جواب تو نہ ملا، بس ایک ہلکا سا راکھ کا داغ دکھائی دیا۔ یعنی شوق کی انتہا / انجام یہی ہے کہ بس خاک ہو جاؤ اور بہت سے بہت ایک ہلکا سا داغ معشوق کے دامن پر چھوڑ جاؤ۔

اب مزید باریکیاں ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ میں غیر معمولی ڈرامائیت ہے پھر ''کچھ یوں ہی نشاں'' کہہ کر پروانے کی بے قدری، اس کی جان کی کم قیمتی، اور اُس کے نام اور کام کی کم ثباتی کو جس خوبی سے ظاہر کیا ہے اُس کی مثال کسی اور فن (مثلاً مصوری) میں نہیں مل سکتی۔ بعض لوگ جو شاعری کی معراج مصوری قرار دیتے ہیں، وہ ارسطوئی فلسفے کے مارے ہوئے ہیں، ورنہ کوئی بھی دیکھ سکتا ہے کہ زیر بحث شعر میں جو کچھ بیان ہوا ہے، اس کی مصوری ناممکن ہے۔

ایک مفہوم یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم کوئی ایسا شخص ہے جو کاروبار شوق میں نیا نیا داخل ہوا ہے۔ پروانہ چوں کہ اس معاملے میں کامل و اکمل ہونے کی شہرت رکھتا ہے، اس لیے متکلم نے کسی پروانے سے پوچھا کہ شوق کی نہایت کیا ہے؟ اس طرح ''جان جلے'' کو پروانے کی عام صفت کہہ سکتے ہیں۔ یعنی سب پروانے جان جلے ہوتے ہی ہیں۔ دوسری صورت یہ ہو سکتی ہے کہ متکلم نے کسی معمولی، اِدھر اُدھر کے پروانے سے نہیں، بل کہ کسی ''جان جلے'' پروانے سے استفسار کیا۔

یہ پہلو بھی نہایت لطیف ہے کہ شوق کی انتہا اور شوق کا انجام دونوں ایک ہیں۔ ''نہایت'' کی ذومعنویت کے باعث یہ نکتہ ممکن ہو سکا ہے۔ پھر یہ نکتہ بھی ملحوظ رہے کہ دامن پر نشان یا دھبہ عام طور پر بُری چیز سمجھا جاتا ہے۔ ''دامن پر دھبا لگنا'' بہ معنی عزت کھوٹی ہونا، بدنام ہونا، الزام لگنا وغیرہ۔ اور اگر محاورے کا حوالہ نہ بھی دیں تو دامن کا دھبہ ایسی چیز نہیں جسے قائم رہنے دیا جائے۔ لہٰذا شوق کی نہایت، اُس کی معراج، اُس کے کمال کی انتہا، محض ایک دھبہ ہے جسے معشوق اپنے دامن سے جلد از جلد دھوڈالنا چاہے گا۔ اور اگر اسے معشوق کے دامن پر داغ، یا دھبہ فرض نہ بھی کریں، تو آخر شوق کی انتہا کیا رہی؟ بس ایک دھندلا سا نشان، جس کی زندگی لمحوں میں ناپی جا سکتی ہے۔

شور انگیزی، کیفیت، معنی، مضمون، جس لحاظ سے دیکھیں یہ شعر شاہ کار ہے۔

۴۷۳/۲ اس شعر میں بھی ایک افسانہ ہے، اور حسب معمول زبان کی چالاکی تو ہے ہی، ''ہم کو نہ جانا جانے سے'' یعنی ''جان بوجھ کر ہم کو نہ پہچانا۔'' ظاہر ہے کہ یہ معنی ایک لحہ رکنے پر ہی سمجھ میں آتے ہیں۔ اول وہلہ میں گمان گذرتا ہے کہ معنی ہیں ''ہمارے (چلے) جانے کی وجہ سے ہم کو نہ پہچانا۔'' لطف یہ ہے کہ موخر الذکر معنی کچھ ایسے غلط بھی نہیں۔ پہلے مصرعے میں کہا کہ تم نے برسوں میں تو ہمیں پہچاننا سیکھا تھا، اور پھر صورت بھول گئے۔ اس کو مصرع ثانی سے ملا کر پڑھیے تو یہ امکان پیدا ہوتا ہے کہ متکلم / عاشق نے بہ مشکل بڑے عرصے کی کوشش کے بعد معشوق کو اپنا صورت آشنا کیا تھا۔ پھر کسی ضرورت یا مجبوری کی بنا پر متکلم / عاشق کو چند روز کے لیے کہیں جانا پڑا۔ اب جو واپس آ کر دیکھتا ہے تو پھر وہی روز اول ہے، کہ معشوق اُسے پہچانتا نہیں۔ متکلم / عاشق اسے معشوق کی شرارت پر محمول کرتا ہے کہ ہم ذرا دیر کو چلے کیا گئے کہ تم کو پھر ہماری صورت

بھول جانے کا بہانہ مل گیا! گویا ہمارا جانا تمھارے نہ جاننے کا بہانہ ہو گیا۔ دونوں صورتوں میں معشوق کی شوخی اور شرارت کا مضمون ہے۔ فرق صرف ہے کہ پہلے معنی کی رو سے مضمون بیان ہوا ہے زبان کی چابک دستی کے ذریعہ۔ اور دوسرے معنی کی رو سے مضمون بیان ہوا ہے طرز بیان ایسا اختیار کرنے پر جس میں بعض باتیں مقدر چھوڑ دی ہیں، اور ہمیں اپنی طرف سے خانہ پری کرنی پڑتی ہے۔

پہلے مصرعے میں بے چارگی اور طنز خوب ہیں، لیکن دوسرے مصرعے میں ایک طرح کی قطعیت (finality) ہے، کہ اب معشوق سے سوائے شرارت اور تجاہل کے کچھ بھی متوقع نہیں۔ ''یہ بھی شرارت یاد رہے گی''، گویا زندگی کا ایک باب ختم ہوا، اور اگلے باب میں ان باتوں کی بھی توقع نہیں جو گذر چکیں۔ وہ بہت اچھی باتیں نہ تھیں، لیکن کچھ تو تھا۔ معشوق ہماری صورت تو پہچاننے لگا تھا۔ اب وہ بھی ربط نہ رہا۔ معشوق کا کردار عجب الٹرستم گر کا کردار ہے، کہ اس نے طوطا چشمی کی ہے، لیکن ہم اُس کے برتاؤ کو طبیعت کے خبث سے زیادہ کھلنڈرے پن، شوخی اور ادائے معشوقی پر محمول کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ آخر وہ غالبؔ کے معشوق کی طرح ''بے حوصلہ'' تو نہیں:

معشوق و بے حوصلگی طرفہ بلا ہے

میرؔ کے شعر میں متکلم نے ''شرارت'' کا لفظ بڑا معنی خیز رکھا ہے، کہ یہ ہزار بے مروتی سہی، لیکن ہے پھر بھی شرارت ہی، ورنہ اور کئی لفظ ممکن تھے ''حرکت''، ''تجاہل'' وغیرہ۔ لفظ ''شرارت'' میں نوعمری میں چلبلے پن کی خوش بو ہے۔

(۴۷۴) (۱۷۶۱)

کیا روئیے ہمیں تو منت بھی کر نہ آئی — روٹھے جو تھے سو ہم سے روٹھے ہوئے ودا ہی

۴۷۴/۱ یہ شعر انسانی تعلقات کے اُس بنیادی تضاد کو نمایاں کرتا ہے جس کی طرف عسکری صاحب نے بار بار اشارہ کیا ہے کہ عشق بہ یک وقت رحمت بھی ہے اور زحمت بھی۔ اس کے ساتھ ساتھ اس میں ترسیل کی ناکامی کا المیہ بھی ہے، کیوں کہ ''منت بھی نہ کر آئی'' کا ایک مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ''تمام منت سماجت کے الفاظ جو ہم نے استعمال کیے وہ بے اثر تھے۔'' یعنی ہمارے الفاظ اپنا مقصد نہ پورا کر سکے، یا پھر یہ کہ ہمیں اچھے الفاظ ہی نہ مل سکے۔ یا پھر یہ کہ ہم جانتے ہی نہ تھے کہ الفاظ کو کس طرح ادا کیا جائے کہ اُن سے منت کا پہلو نکلے۔ وغیرہ۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اپنی ظاہری سادگی، بل کہ بندش کی سستی کے باوجود یہ پورا شعر ہی ابہام کا کارخانہ ہے۔ اگر غور نہ کیا جائے تو یہ محض معاملے کا ذرا دل چسپ، لیکن کچھ بے رنگی سے بیان کیا ہوا شعر معلوم ہوتا ہے، لیکن ذرا تامل کریں تو شعر کا عالم ہی دگرگوں نظر آتا ہے۔ اور تامل اس لیے ضروری ہے کہ اس کا مضمون بہ ہر حال تازہ ہے۔ معشوق کسی بنا پر روٹھ گیا۔ ہم نے اُسے منانا چاہا، لیکن وہ مَن کے نہ دیا۔ اب ہم اس بات پر غم زدہ ہیں کہ اُسے ناراض ہی جانے دیا۔ لیکن سچی بات یہ ہے کہ خود یہ بات بھی مبہم ہے کہ متکلم کے غم کا اصل سبب کیا ہے؟ یہاں کئی امکانات ہیں:

(۱) اصل غم اس بات کا ہے کہ معشوق روٹھا ہی چلا گیا۔ یا

(۲) اس بات کا کہ ہم کو منانا نہ آیا۔ یا
(۳) اس بات کا کہ ہم نے معشوق کو خفا کر دیا، اس لیے اب وہ دوبارہ نہ آئے گا۔ یا
(۴) اس بات کا کہ ہماری سمجھ میں نہیں آرہا ہے کہ ہم معشوق کے (۱) جانے کا ماتم کریں یا (۲) ترسیل کی ناکامی کا یا (۳) منانے کے فن میں اپنی بے ہنری کا۔ یا
(۵) اس بات کا کہ ہم جیسے نااہل عاشق کا رونا بھی کس کام کا؟

خیر، یہ تو بات میں بات نکلتی گئی۔ اب شعر پر شروع سے غور کریں۔ پہلی بات یہ کہ وہ صورت حال ہی مبہم ہے جس میں یہ شعر وجود میں آیا۔ یعنی یا تو معشوق کسی غیر شہر یا ملک سے عاشق کی ملاقات کو آیا تھا۔ لیکن عاشق کی کسی بات پر روٹھ کر چلا گیا۔ یا کچھ دن ساتھ رہنے کے بعد عاشق نے کوئی بات ایسی کہہ یا کر دی جس سے معشوق روٹھ گیا، اور آخری وقت تک روٹھا ہی رہا۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ معشوق رہتا تو اسی شہر میں ہے، جہاں عاشق ہے۔ ایک بار وہ معشوق سے ملنے آیا اور تب یہ بات ہوئی کہ ملاقات کے دوران، یا چلتے وقت، معشوق روٹھ گیا اور پھر روٹھا ہی رہا۔

یہاں اس بات پر توجہ رکھیے کہ بات معشوق کے روٹھنے کی ہے، کسی اُصولی بات پر ناراض یا خفا ہونے کی نہیں۔ اور اگر یہ روٹھنا ملاقات کے شروع یا وسط میں تھا تو پھر معشوق خفا ہو کر یا خشم گیں ہو کر فوراً چلا نہیں گیا، بل کہ اس نے ملاقات یا ٹھہرنے کی مدت بہ ہر حال پوری کی۔ اور اگر ایسا ہے تو پھر مفاہمت یا تجدید دوستی کا امکان بھی ہے۔

اب مزید غور کرتے ہیں۔ شعر کا مضمون ہے روٹھے ہوئے (لوگوں) کا چلا جانا۔ یعنی یہ کسی ایک شخص (معشوق) کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے، اور بہت سے لوگوں کے بارے میں بھی۔ اگر موخر الذکر پر توجہ دیں تو امکان غالب اس بات کا ہے کہ بات کسی دنیاوی سفر پر چلے جانے کی نہیں، بل کہ مر جانے کی ہو رہی ہے۔ متکلم کو رنج ہے کہ اس کے دوست، جو اس سے روٹھے تو روٹھے ہی رہے، حتیٰ کہ موت انھیں بلا لے گئی۔ میں اب ان پر کیا روؤں؟ میں تو اتنا کم بخت ہوں کہ اُن کی خوشامد بھی نہ کر سکا۔ اب یہاں سے ''منت بھی کر نہ آئی'' کے دو مفہوم نکلتے ہیں۔ (۱) میں ان کی (معشوق کی، جانے والوں کی) اتنی خوشامد بھی نہ کر سکا کہ ابھی نہ جاؤ یا مت جاؤ۔ (۲) میں اُن کی (معشوق کی، جانے والوں کی) اتنی منت بھی نہ کر سکا کہ جاتے وقت تو ناراضگی ترک کر دو، ہنسی خوشی سدھارو۔ (یا کم سے کم اپنا دل تو ہم سے صاف کر لو۔)

مصرع اولیٰ کو یوں بھی پڑھ سکتے ہیں :

روٹھے جو تھے، سو ہم سے روٹھے، ہوئے وداعی

اس طرح معنی میں کوئی خاص تبدیلی نہیں آئی، لیکن تاکید کا فرق ہو جاتا ہے۔ اب معنی یہ ہوئے کہ (۱) ان کے (معشوق یا دوستوں کے) روٹھنے میں اتنی قطعیت تھی کہ وہ ایک بار روٹھے تو پھر روٹھے ہی رہے، یہاں تک کہ جانے (یا مرنے) کا وقت آ گیا۔ (۲) وہ لوگ (معشوق یا کوئی اور) جو ہم سے کسی زمانے میں روٹھ گئے تھے، پھر ان سے ملنے یا مفاہمت کا موقع نہ ملا، اور وہ لوگ چلے گئے۔

اب ''کیا روئیے'' پر غور کریں۔ اس کے حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) مَیں ان کے جانے رمرنے کا کیا غم کروں؟ مَیں اُن سے خوشامد بھی نہ کر سکا کہ مَن جائیں رُک جائیں۔

(۲) جب مَیں منت بھی نہ کر سکا تو روؤں کیا؟ میرا رونا اب کس کام کا؟

(۳) مَیں خود ہی اتنا خوددار رکم دماغ ربگڑے دل ہوں کہ مجھے منت بھی کرنا نہ آیا رمجھ سے منت بھی نہ ہو سکی۔ تو اب مَیں روؤں کیا؟ جب مجھ سے وہ نہ ہوا تو یہ بھی نہ ہوگا۔

(۴) اب مَیں اس بات کو کیا روؤں کہ مجھ سے منت بھی نہ ہو سکی رمجھے منت کرنا بھی نہ آیا۔

(۵) مَیں اس قدر دل شکستہ اور زباں گنگ تھا کہ منت کے لیے زبان بھی نہ کھول سکا۔ تو اب رونا میرے لیے کہاں ممکن ہے؟ جو آدمی دل کی فوری بات زبان پر نہ لا سکے وہ روئے گا کیا؟

ذرا غور کیجیے، معاملہ بندی کا شعر، بہ ظاہر بالکل سپاٹ، اور معنی کی یہ کثرت۔ پھر شاعر صاحب ستّر سے متجاوز، ایسا شعر تو بڑے بڑوں سے جوانی میں بھی نہیں ہوتا۔ ایسا شاعر، شاعر اعظم اور خدائے سخن نہ ہوگا تو کیا ہم آپ ہوں گے۔

(۴۷۵) (۱۷۶۴)

۱۲۶۵ ہستی موہوم و یک سر و گردن سیکڑوں کیوں کہ حق ادا کریے

۴۷۵/۱ یہاں غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے:

جان دی دی ہوئی اسی کی تھی حق تو یوں ہے کہ حق ادا نہ ہوا

غالب کا شعر بجا طور پر مشہور ہے، پورا شعر اس قدر رواں ہے کہ معلوم ہوتا ہے نثر کے دو فقرے ہیں جو بالکل بے ساختہ موزوں ہو کر زبان پر آ گئے۔ پھر مصرع اولیٰ میں ''دی'' اور مصرع ثانی میں ''حق'' کی تکرار نہایت خوش آئند بھی ہے اور معنی میں بھی اضافہ کر رہی ہے، ان سب باتوں کے باوجود یہ کہنا پڑتا ہے کہ میر کا شعر غالب سے بہت بڑھا ہوا ہے، اور الفضل للمتقدم تو ہے ہی۔

لفظی سج دھج میں عام طور پر غالب کا پلہ میر سے بھاری رہتا ہے، لیکن یہاں میر کے الفاظ بھی غالب کے مقابلے میں فکر انگیز اور ''علمی'' رنگ لیے ہوئے ہیں۔ اور معنی کا تو پوچھنا ہی کیا ہے؟ پہلے مصرع ثانی کو اٹھاتے ہیں:

(۱) سیکڑوں لوگوں (معشوقوں، دوستوں، بزرگوں، محسنوں) کے حق ہیں، کیوں کر ہم اُنھیں ادا کریں گے؟

(۲) اللہ تعالیٰ کے سیکڑوں حق ہیں، وہ کیوں کر ادا ہوں؟

(۳) اللہ تعالیٰ کے، اور بندوں کے، سیکڑوں حق ہیں، ہم اُنھیں کس طرح اَدا کر سکتے ہیں؟

(۴) ''کیوں کہ ادا کریے'' انشائیہ اُسلوب کے باعث کثیر المعنی ہے۔ (الف) اَدا نہیں ہو سکتے۔ (ب) کیا ان کے اَدا کرنے کی کوئی صورت ہے؟ (ج) ہمیں کیا مجال جو ہم اُنھیں ادا کر سکیں؟ (د) مَیں کیا کروں کہ یہ حق اَدا ہو سکیں؟

اب مصرع اولیٰ کو دیکھیے، ہستی تو ہے، لیکن موہوم۔ یعنی وہ کوئی ایسی چیز نہیں جس کو دے کر کوئی مرئی شے حاصل ہو، یا کوئی بھی واقعی شے حاصل ہو۔ بہ ہر حال، موہوم سہی، لیکن ایک ہستی تو ہے۔ لوگ اسے حقیقی نہیں تو نیم حقیقی (quasi)

ضرور کہتے ہیں۔ اور ہماری بساط کیا ہے؟ ''یک سر و گردن''۔ یعنی یہ دونوں مل کر ایک شے بناتے ہیں، اگر سر نہ ہو تو real) گردن بے کار ہے، اور اگر گردن نہ ہو تو سر بھی نہیں۔ اب ان دو حقیقی رنیم حقیقی چیزوں سے کتنے اور کس کس کے حق ادا کریں؟ اگر سر اور گردن کو الگ الگ شے فرض کریں، کہ کسی کا حق اُدا کرنے کے لیے گردن جھکا دی، اور کسی اور کا حق ادا کرنے کے لیے سر کٹا دیا، تو بھی بس یہ دو چیزیں ہوئیں اور حقوق کا کوئی شمار نہیں۔

فکری اعتبار سے میر اور غالب دونوں کے یہاں مسئلہ ''حقوق'' کا ہے، دونوں کے یہاں یہ بات بدیہی طور پر ثابت ہے (یعنی اسے کسی ثبوت کی حاجت نہیں) کہ انسان پر بہت سی ہستیوں کے، اور بہت سے حقوق ہیں، اور ان حقوق کا ادا کرنا انسان پر (اُس کی انسانیت کی دلیل کے طور پر) فرض ہے۔ ایک حدیث میں آتا ہے تمھارے ''عین'' کا بھی تم پر حق ہے۔ ''عین'' سے مراد انسانی وجود ہے کہ ہمارے وجود ہمارے جسم کا ہم پر حق ہے کہ ہم اس پر ظلم نہ کریں۔

برنارڈ لوئس (Bernard Lewis) نے اسلامیات اور اسلامی تاریخ پر اعلا درجے کا کام کیا ہے۔ لیکن اس کا تعصب، یا بعض اوقات اُس کی فہم کی ناکامی، اُس کی تحریروں کے پس پردہ جھلکتی رہی ہے، چناں چہ ایک حالیہ مضمون میں اُس نے کہا ہے کہ اسلام میں بندوں کے حق کا کوئی تصور نہیں، حقوق ہیں تو صرف اللہ کے ہیں۔ وہ تو یہاں تک کہتا ہے کہ بندوں کے حق کا تصور روحِ اسلامی اور اصولِ دین کے منافی ہے۔ تعجب ہے کہ لوئس کو اتنا بھی نہیں معلوم کہ اسلام میں حقوق کے دو واضح حصے ہیں حقوق اللہ، اور حقوق العباد۔ حقوق العباد میں وہ معمولی، رسمی باتیں بھی شامل ہیں جنھیں ''خوش اخلاقی'' اور ''دوسروں کا لحاظ'' کہا جاتا ہے، مثلاً اگر کوئی اپنے گھر میں داخل ہو تو پکار کر، یا کسی طرح اپنی موجودگی کا احساس دلا کر، تا کہ کسی قسم کی بے پردگی نہ ہو، اور اگر کوئی محرم بھی ہے، لیکن حیادار ہے تو ہم اسے (مثلاً) ڈوپٹے یا کرتے کے بغیر نہ دیکھ لیں۔ یا ممکن ہے کوئی ایسا موقع ہے جب صاحبِ خانہ مرد کی موجودگی مناسب نہ ہو۔ لہٰذا بے اطلاع یا بے کہے گھر میں داخل ہونا درست نہ ہوگا۔ حقوق العباد کے بارے میں حکم ہے کہ اگر کسی نے اللہ کے حقوق ادا نہ کیے تو اُس کی معافی اور بخشائش کا معاملہ اُس کے اور اللہ کے درمیان ہے۔ لیکن بندوں کے حقوق اگر ادا نہ کیے گئے، یا بندوں کے حقوق اگر غصب کر لیے گئے تو اللہ تعالیٰ بھی اُنھیں معاف نہ کرے گا، بل کہ یہ معاملہ بندوں کے درمیان ہوگا۔ اگر وہ بندہ جس کے حق ادا نہیں ہوے ہیں، اُس شخص کو معاف نہ کرے جس سے یہ فروگذاشت ہوئی ہے، تو پھر اللہ تعالیٰ بھی ان معاملات میں اپنی غفاری اور رحیمی اور کریمی کو کام میں نہ لائے گا۔

جس تہذیب میں حقوق اللہ اور حقوق العباد کے تصورات نہ ہوں اُس کے لیے میر و غالب کے زیرِ بحث اشعار کو سمجھنا مشکل ہوگا۔ اب میر کے شعر میں فی الحال آخری نکتے پر غور کریں، کہ متکلم کو ادائے حقوق سے انکار نہیں ہے، اس کا مسئلہ صرف یہ ہے کہ حق تو بہت سے ہیں جن کی ادائگی کے لیے ہزاروں وسائل درکار ہیں، اور سامان یہاں صرف دو ہیں۔ لہٰذا بہت سے حق لامحالہ واجب الادا رہ جائیں گے۔ کاروبارِ حیات ہو یا کاروبارِ عشق، ہم ہمیشہ نقصان ہی میں ہیں۔ یہ بھی ملحوظ رکھیں کہ ایک سر اور گردن کے سوا کوئی چیز ہمارے پاس ایسی نہیں جسے ہم ادائے حقوق کے لیے استعمال کر سکیں۔ لاجواب شعر ہے۔

(۴۷۶) (۱۷۶۸)

دل پہلو میں ناتواں بہت ہے بیمار مرا گراں بہت ہے
مقصود کو دیکھیں پہنچے کب تک گردش میں تو آسماں بہت ہے
جی کو نہیں لاگ لامکاں سے ہم کو کوئی دل مکاں بہت ہے
جاں بخشی غیر ہی کیا کر مجھ کو یہی نیم جاں بہت ہے

۴۷۶/۱ بہ ظاہر شعر میں کوئی خاص بات نہیں، بل کہ ہم جلدی میں ہوں تو اسے اوسط سے بھی کم درجے کا شعر قرار دے کر آگے بڑھ جائیں گے، لیکن غور کریں تو اس کی تہیں کھلتی ہیں۔ "بیمار گراں" اُس شخص کو کہتے ہیں جس کی بیماری بہت پرانی ہو، یا جسے ایسی بیماری ہو جو بہت دیر میں اچھی ہوتی ہو۔ یہ لغت اسٹائنگاس کے سوا کہیں نہ ملا۔ "بہار عجم" میں "بیماری گراں" ضرور درج ہے، لیکن الگ لغت کے طور پر نہیں، بل کہ کسی اور لفظ کے معنی بیان کرتے ہوئے "بیماری گراں" کا فقرہ استعمال کیا ہے، اور معنی لکھے ہیں، ایسی بیماری جو بہت دیر سے ہو، یا جو دیر میں اچھی ہوتی ہو۔ "اب پتہ نہیں کہ اسٹائنگاس نے "بہار" میں "بیماری گراں" دیکھ کر اس سے "بیمار گراں" قیاس کر لیا، یا "بیمار گراں" اصل لغت ہے، جس سے "بیماری گراں" بنا۔ بہ ہر حال، میر کی سند پر "بیمار گراں" کو بھی لغت مان لینے میں کوئی ہرج نہیں۔ "ناتوانی" اور بے وزنی میں تعلق مانا ہوا ہے۔ یعنی جو ناتواں ہوگا، اُس کا وزن بھی کم ہوگا۔ اس لحاظ سے ناتواں دل کا گراں (= بھاری) ہونا بہت خوب ہے۔

جناب عبدالرشید نے مجھے مطلع کیا ہے کہ "چراغ ہدایت" میں "گراں بودن بیمار" کے معنی لکھے ہیں بیماری کی شدت جس میں مریض کے مرنے کا خوف ہو۔ عبدالرشید کی تلاش کی داد دیتے ہوئے میں نے "چراغ ہدایت" دیکھی اور اُن کے بیان کی تصدیق حاصل کی۔ ایک نئی بات وہاں یہ معلوم ہوئی کہ خان آرزو نے سند میں نصرت (سیالکوٹی) کا شعر لکھا ہے:

پروانہ تادم صبح مشکل کہ زندہ ماند بیدار باش اے شمع بیمار ما گراں است

(مشکل ہے کہ پروانہ صبح تک زندہ رہ جائے۔ اے شمع جاگتی رہنا ہمارا بیمار گراں ہے۔)

چوں کہ نصرت سیالکوٹی خان آرزو کے ہم عصر تھے اس لیے ممکن ہے میر بھی اُنھیں جانتے ہوں۔ لیکن اس میں تو بہت کم شک ہے کہ میر نے کا یہ محاورہ "چراغ ہدایت" ہی سے لیا ہوگا کیوں کہ نصرت کے شعر کا پورا فقرہ (بیمار ما گراں است) میر کے شعر میں موجود ہے: بیمار امرا گراں بہت ہے۔

"لغت نامۂ دہخدا" میں "گراں بودن بیمار ما" یا "بیمار گراں" وغیرہ کسی کا اندراج نہیں۔ ہاں "گراں" کی تقطیع میں ایک معنی "گراں" کے لکھے ہیں "مشکل، طاقت فرسا، دشوار" اور خاقانی کا ایک شعر دیا ہے۔ بہ ہر حال یہ معنی ہمارے مفید مطلب نہیں۔ "گراں بودن بیمار" کا محاورہ "چراغ" اور "بہار" سے "آنندراج" اور "دہخدا" سے بھی نقل کیا ہے۔

متکلم نے دل کو "اپنا" بیمار کہا ہے، یعنی (۱) دل کسی اور کا ہے اور متکلم اس کا تیماردار یا معالج ہے۔ عام طریقہ ہے کہ تیماردار نرسیں یا ڈاکٹر جن مریضوں پر متعین ہوتے ہیں اُنھیں وہ اپنا مریض کہتے ہیں۔ (۲) دل ہے تو متکلم کا ہی،

لیکن متکلم اپنے دل کو اپنی ہستی سے الگ کوئی شے قرار دے رہا ہے۔ یہ بھی عام محاورہ ہے کہ ہم کہتے ہیں ''فلاں شخص دل کے ہاتھوں مجبور ہو گیا'' یا ''دل پر کسی کا قابو نہیں'' وغیرہ۔ ایسے استعمالات میں نظم کائنات کے بارے میں ایک مخصوص تصور مضمر ہے، کہ انسان دنیا میں نہ صرف اکیلا ہے، بل کہ خود اُس کا دل، یعنی وہ عضو جو احساسات، جذبات اور واردات کی آماج گاہ ہونے کے باعث انسان کو واقعی انسان بناتا ہے، وہ بھی اُس سے الگ وجود رکھتا ہے۔ حتیٰ کہ یہ بھی ممکن ہے کہ دل بیمار ہو اور جسم صحت مند، جیسا کہ بہ ظاہر اس شعر میں ہے۔

اگر ''گراں'' کو اس کے عام معنی (''بھاری'' لہٰذا ''مشکل، جسے برداشت کرنا آسان نہ ہو'') میں لیا جائے تو پُر لطف معنی پیدا ہوتے ہیں، کہ دل اگرچہ ناتواں ہے، لیکن اُس کی ناتوانی (یا اُس کی بیماری) برداشت کرنا میرے لیے (= متکلم کے لیے، جس کے پہلو میں وہ مریض بیٹھا ہوا ہے) یا پہلو (= جسم) کے لیے یا تیماردار کے لیے، بہت بھاری ثابت ہو رہا ہے۔ اس معنی میں یہ کنایہ بھی ہے کہ جسم، یا صاحب جسم، اب دل کی ناتوانی اور بیماری سے تنگ آگیا ہے اور اس کی تمنا غالباً یہ ہے کہ کسی صورت دل سے چھٹکارا ملے تو خوب ہو۔

یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ ''ترا بیمار'' نہیں کہا، جو متوقع بات تھی۔ بل کہ ''میرا بیمار'' کہا، جو غیر متوقع بات ہے، کہ شعر کا متکلم اپنے آپ سے بات کر رہا ہے، اور ''میرا بیمار'' کے معنی ہیں ''وہ بیمار جس کی دیکھ بھال میں کر رہا ہوں۔'' لیکن یہ امکان بھی ہے کہ معشوق ہی متکلم ہو۔ اب معنی یہ نکلے کہ عاشق کے پہلو میں دل کی ناتوانی دیکھ کر معشوق از راہ شوخی یا از راہ تردد کہتا ہے کہ میرا بیمار (یعنی وہ جو میری وجہ سے بیمار ہے، یا وہ بیمار جس کا مالک میں ہوں) بہت گراں (یعنی مشکل سے اچھا ہونے والا مریض) ہے۔

اگر ''بہت ہے'' کے معنی لیے جائیں ''کافی ہے'' یا ''غنیمت ہے'' (مثلاً ہم کہتے ہیں ''دو چار دن بھی ساتھ رہ لیں تو بہت ہے۔'') تو بالکل تازہ معنی پیدا ہوتے ہیں۔ یعنی مصرع اولیٰ میں کہا کہ دل اگر پہلو میں ہے تو یہی بہت ہے، ناتواں سہی۔ پھر دوسرے مصرعے میں کہا کہ میرے مریض کو مرنا تو ہے ہی۔ بس یہی بہت ہے کہ اس کا مرض گراں ہو، یعنی دیر میں اچھا ہونے والا ہو۔ تاکہ اُس کی زندگی تا دیر قائم تو رہے۔ ان معنی کے اعتبار سے شعر کی نثر حسب ذیل ہوگی: دل (اگر) پہلو میں ہے (تو) ناتواں (ہی) بہت ہے۔ میرا بیمار (اگر) گراں (بھی) ہے (تو بھی) بہت (ہے۔)

۲۷۶/۴ کئی لوگوں نے مصرع اولیٰ میں ''پہنچیں'' کو ''پہنچے'' کی جگہ ممکن قرأت قرار دیا ہے۔ ''پہنچیں'' کے ممکن ہونے میں کوئی شک نہیں، لیکن اس کی کوئی ضرورت بھی نہیں۔ مضمون کے لحاظ سے ''پہنچے'' ہی بہتر ہے (جیسا کہ آگے واضح ہوگا) اور مجھے یقین ہے کہ میر نے ''پہنچے'' ہی لکھا ہوگا۔ اس شعر کے ساتھ غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے، اور شاید اس وجہ سے بھی بعض مرتبین نے ''پہنچیں'' کے بالمقابل ''پہنچے'' کو بھی ممکن قرار دیا ہے۔ غالب:

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا

ممکن ہے غالب نے میر سے مضمون لے کر اسے اپنا لباس پہنا دیا ہو، ورنہ اصلاً میر کا مضمون مختلف ہے اور غالب کے مضمون سے زیادہ دل چسپ بھی ہے۔ غالب کا مضمون اس فطری خیال یا تصور پر مبنی ہے کہ انسان چوں کہ اشرف

المخلوقات اور حاصلِ کائنات ہے، اس لیے کائنات کی ہر شے انسان کی ہی خدمت میں لگی ہوئی ہے۔ قرآن کی ایک آیت سے بھی یہ مفہوم نکالا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ مولانا شاہ اشرف علی تھانوی نے سورۃ لقمان کی آیت نمبر ۲۰ کی تفسیر میں لکھا ہے۔ (اس اطلاع کے لیے میں حنیف نجمی کا ممنون ہوں۔) اور اگر قرآنی آیت کو معرضِ گفت گو میں نہ بھی لائیں تو یہ بات مسلّم ہے کہ ہماری تہذیب میں انسان کو وجہ تکوین کا درجہ حاصل ہے۔ لہٰذا غالبؔ کے یہاں طنزیہ یا سنجیدہ، یا پھر جبر پرستانہ مجبوری کے لہجے میں کہا گیا ہے کہ جب سبع سماوات دن رات چکر کاٹ رہے ہیں تو کچھ نہ کچھ انقلاب، کچھ نہ کچھ حادثہ، کچھ نہ کچھ واقعہ، تو ہوگا ہی۔ ہم گھبرائیں یا نہ گھبرائیں، ہمارے فکر مند ہونے سے کچھ نہیں ہوتا۔ حادثات کو واقع ہونا ہے اور وہ واقع ہوں گے۔ غالبؔ کے شعر میں معنی کی کثرت بھی ہے، لیکن بات فی الحال مضمون کی ہو رہی ہے۔ اور غالبؔ کا مضمون یہ ہے کہ آسمان کی گردش اس لیے ہے کہ آسمان مداخلت کرتا ہے انسانی معاملات میں۔ یعنی غالبؔ کے شعر کی رو سے آسمان بھی انسانی رکائناتی ڈرامے کا ایک کردار ہے، اور کردار بھی کیسا، موثر کردار، کیوں کہ وہی اصل فاعل ہے۔ اس کے برخلاف میرؔ کا مضمون یہ ہے کہ آسمان خود کسی نامعلوم (یا شاید خفیہ) مقصود کو حاصل کرنے کے لیے سرگرداں و پریشاں ہے۔ اب آسمان انسانی رکائناتی ڈرامے کا نہیں، بل کہ کسی اور ہی کائناتی ڈرامے کا کردار بن جاتا ہے۔ یعنی اب اس کی حیثیت انسانی معاملات میں فاعل کی نہیں۔ بل کہ وہ خود کسی اور کے کھیل کا مُہرہ، کسی اور کے ڈرامے کا فرد ہے جسے دوسرے کرداروں کی طرح اپنے کاموں کے لیے استعمال (manipulate) کیا جا رہا ہے۔

میرؔ کے شعر میں آسمان کے ساتھ ہلکا سا تمسخر ہے، ایسا تمسخر جو عام طور پر برابر والوں کے ساتھ روا رکھا جاتا ہے۔ گویا آسمان بھی کسی معشوق کی تلاش میں خلا کی خاک چھان رہا ہے۔ ممکن ہے آتشؔ کو خیال یہیں سے ملا ہو:

جستجو میں تیری انجم کی طرح اے ماہ حسن　　ذرہ ذرہ ہو کے خاکِ عاشقاں گردش میں ہے

آتشؔ کا مضمون بہت خوب ہے، لیکن خیال بندی حاوی ہونے کی وجہ سے بے ساختگی اور انبساط کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ غالبؔ کے شعر میں معنی کی کثرت یقیناً ہے۔ اگر میرؔ کے شعر میں "پہنچے" کی جگہ "پہنچیں" پڑھیں تو اس کا لہجہ طنزیہ فرض کرنا ہوگا (یعنی اپنے اُوپر طنز)۔ یا پھر نظامِ کائنات سے ایک معصومانہ بے خبری کا مضمون ہوگا کہ ان کو یہ معلوم ہی نہیں کہ آسمان کی گردش کسی اور وجہ سے ہے، ان کے حصول مقصد کی خاطر نہیں۔ دونوں مضمون دل چسپ ہیں، لیکن "پہنچے" کی قرأت میں جو بات ہے (کہ آسمان بھی ہم آپ کی طرح کسی عظیم تر کائناتی ڈرامے کا حقیر سا کردار ہے) وہ بہت تازہ بھی ہے اور بلند بھی۔ "پہنچے" کہنے میں بھی معنی کے فائدے ہیں۔ (۱) مصرع اولیٰ کو استفہام انکاری قرار دیں تو معنی ہوئے کہ آسمان اپنے مقصود کو بھی نہ پہنچے گا۔ (۲) جب خود آسمان جسے ہم کارساز سمجھتے ہیں، اپنے مقصد کے حصول میں چکر کاٹ رہا ہے تو ہم غریب کس کھیت کی مولی ہیں؟ ہماری تحصیل مقصد بھلا کب اور کیا ہوگی؟ (۳) متکلم کو اپنے مقصد کے پورے ہونے نہ ہونے کی فکر نہیں، وہ آسمان کے بارے میں فکر مند ہے۔ (یہ فکر مندی محض تماش بین کی بھی ہو سکتی ہے، کسی ذاتی ہمدردی کی بنا پر نہیں)۔ (۴) مقصود تک پہنچنے کا طریقہ یہ ہے کہ خوب تگ و دو کی جائے، چاہے اس تگ و دو کی کوئی خاص سمت نہ ہو، بل کہ چاہے وہ آسمان کی تگاپو کے مانند کولھو کے بیل کی سی ایک ہی مدار میں چکر کاٹنے کی کیوں نہ ہو۔ ان آخری معنی میں بھی

وہی ہلکا سا تمسخر پنہاں ہے جس کی طرف میں نے شروع میں اشارہ کیا تھا۔ عجب طرح دار شعر ہے۔ اس مضمون کو ذرا واضح کر کے دیوان ششم کی آخری غزل میں یوں کہا ہے:

بے وجہ کچھ نہیں ہے یہ گردش آسماں کی
مطلوب گم کیا ہے تب اور بھی پھرے ہے

۴۷۶/۳ ''لاگ'' کی ذو معنویت سے میر نے پہلے بھی فائدہ اٹھایا ہے، مثلاً ۵۷/۳ اور ۳۴۴/۲۔ لیکن یہاں ''جی کو لاگ'' سے ''جی لگنے دل چسپی ہونے'' کے بھی معنی کا التباس پیدا ہوتا ہے۔ لامکاں میں جینے کے بھی دو معنی ہیں، ایک تو یہ کہ قید مکان سے آزاد ہو کر جینا، یعنی لاحد و نہایت ہو جانا۔ دوسرے معنی ہیں معدوم ہو جانا، فنا ہو جانا۔ یہ بات ہی کیا کم عمدہ تھی کہ ہمیں لامکاں سے کوئی رغبت نہیں، لیکن لامکاں سے کوئی جھگڑا بھی نہیں، کہ اس سے بھی بڑھ کر لامکاں، جو ایک طرح کی space ہے، اُسے زماں کی طرح استعمال کر رہے ہیں، یعنی لامکاں میں جینے کی بات کر رہے ہیں۔

مصرع اولیٰ کی لطیف کثیر المعنویت کے آگے مصرع ثانی ذرا مدھم لگتا ہے، لیکن ذرا غور کریں تو بات اتنی معمولی نہیں۔ لامکاں میں رہنے میں جو مزے ہیں وہ اپنی جگہ، لیکن دل میں رہنے کی بات ہی اور ہے۔ اگر معشوق کا دل کہتے تو بات ذرا ہلکی ہوتی، کہ معشوق کا دل یہ ہر حال لامکاں سے بڑھ کر ہے (یا بڑھ کر ہونا چاہیے۔) کمال کی بات تو یہ کہی کہ گھر کی حیثیت سے ''کوئی دل'' ہمارے لیے بہت ہے۔ کسی کا بھی دل ہو، حتا کہ دشمن کا بھی دل ہو (بل کہ یوں کہیں کہ دشمن کا دل ہو تو اور بھی خواب) یہ ہر حال لامکاں سے بہتر ہے۔ کسی کے دل میں رہنے کو مل جائے تو گویا ہم نے مقصود حیات پا لیا۔ اب یہاں یہ بھی غور کریں کہ ''دل میں رہنا'' تو محاورہ (= استعارہ) ہے، اور لامکاں میں رہنا اُس کے مقابلے میں نسبتاً لغوی مفہوم رکھتا ہے۔ یہاں میر نے ''دل میں رہنا'' کو لغوی معنی میں برت کر استعارہ معکوس بنا دیا ہے۔

۴۷۶/۴ یہاں بھی غالب کا شعر یاد آتا ہے:

جاں ہے بہاے بوسہ و لے کیوں کہے ابھی
غالب کو جانتا ہے کہ وہ نیم جاں نہیں

یعنی عاشق جب نیم جاں ہو چکے گا تب معشوق کہے گا کہ ہمارے بوسے کی قیمت تمھاری جان ہے۔ لیکن اس وقت عاشق کے پاس صرف ''آدھی'' جان ہے (کیوں کہ وہ ''نیم جاں'' ہو چکا ہے) اس لیے اب اُسے بوسہ کہاں نصیب ہو سکتا ہے؟

غالب کا مضمون بہت تازہ ہے، اور اسے غیر معمولی کفایت لفظی کے ساتھ بیان بھی کیا گیا ہے۔ لیکن میر کے یہاں اسی مضمون (عاشق کا نیم جاں ہونا) میں کئی معنی پیدا کیے گئے ہیں۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) غیر کی جان ثابت و سالم ہے۔ اُس کے اُوپر عشق کے شدائد کا اثر نہیں۔ لہٰذا ظاہر ہے کہ اُس کا عشق سچا نہیں۔

(۲) مقتل میں بعض لوگوں کی جاں بخشی بھی ہو جاتی ہے، یا تو اس لیے کہ وہ واجب القتل نہیں ٹھہرتے، یا اس وجہ سے کہ وہ نہایت زبوں و لاغر ہوتے ہیں، یا پھر اس وجہ سے کہ موت کا سامنا کرتے ہی اُن کی حالت غیر ہو جاتی ہے۔ اور وہ رحم کی درخوست کرنے لگتے ہیں، یا رحم کے قابل ٹھہرتے ہیں۔

(۳) رقیب بھی ان میں سے ہے جس کی جان بخشی ہو جاتی ہے، شاید اس وجہ سے کہ موت کے سامنے اس کی

جاں یوں ہی نکلنے لگتی ہے، وہ بزدل اور خوار ثابت ہوتا ہے۔ سچا عاشق تو زندگی کے ہاتھوں مصیبت اُٹھاتا اور زار و زبوں ہوتا ہے اور عاشق موت کے وقت زار و زبوں ہوتا ہے۔

(۴) غیر کی جاں بخشی ہو جاتی ہے، یعنی وہ اپنی جان ثابت و سالم لے کر مقتل سے واپس آجاتا ہے۔

(۵) متکلم کی جان شدائد عشق کے باعث آدھی ہو چکی ہے۔ وہ غیر کو دیکھتا ہے کہ جان ثابت و سالم لیے جا رہا ہے۔ متکلم طنزیہ لہجے میں معشوق سے کہتا ہے کہ مجھے جاں بخشی کی ضرورت نہیں (یعنی اگر تم جاں بخشی کرو گے تو گویا نئی جان بخش دو گے۔) میں اسی آدھی، ادھ مری جان سے جی لوں گا۔ تم مجھے قتل کے لائق نہیں سمجھتے تو نہ سمجھو، لیکن میں تم سے جان کا طالب نہیں ہوں، مجھے یہی آدھی جان بہت ہے۔

(۶) جاں بخشی = کسی شخص کو، جو قتل ہونے والا ہو، قتل سے محفوظ رکھنا، اُسے موت سے بچالینا۔ یہ محاوراتی = استعاراتی معنی ہیں۔ جاں بخشی = جان بخشنا، زندگی عطا کرنا۔ یہ لغوی معنی ہیں، یہاں پھر لغوی معنی کو استعاراتی انداز میں برتا گیا ہے، کہ تم غیر کو زندگی عطا کرتے ہو (اور ظاہر ہے کہ زندگی جب عطا ہوگی تو پوری ہی عطا ہوگی۔) میں نیم جاں ہوں۔ مجھے یہ آدھی ہی جان بہت ہے۔

(۷) لیکن اس کا مطلب یہ بھی نکلتا ہے کہ متکلم کو معشوق کے ہاتھوں مرنا (یا محض مرنا) مطلوب نہیں، کیوں کہ وہ کہتا ہے کہ تو مجھے نیم جاں ہی رہنے دے۔

(۸) لیکن اس کا مطلب پھر یہ بھی نکلا کہ تیرے ہاتھوں میں میری جاں بخشی ہو، اس سے بہتر ہے کہ میں اسی نیم مردنی کے عالم میں گھٹ گھٹ کر جیوں۔

(۹) ظاہر ہے کہ میری تمنا تو یہی ہے کہ تیرے ہاتھوں قتل کیا جاؤں، لیکن ظاہر ہے کہ تو بھی نہایت چالاک ہے۔ تو میری تمنا پوری نہیں کرتا، لیکن مجھ پر یہ دھونس بھی رکھنا چاہتا ہے کہ لو ہم تمھاری جاں بخشی کیے دیتے ہیں۔ تو سن لے، ہم بھی کچھ کم چالاک نہیں۔ ہمیں اس نیم جانی کے عالم میں جیسا گوارا ہے، ہمیں تیری جاں بخشی (= جان عطا کرنا) کی ضرورت نہیں۔

غالبؔ کے یہاں ایسے شعر بہت ہیں جن میں کم لفظوں میں بہت سے معنی بھر دیے ہیں۔ لیکن ایسا شعر تو غالبؔ کے یہاں بھی نہ ملے گا، کہ الفاظ سادہ بل کہ معمولی، اور معنی کثیر بھی اور کئی طرح کے بھی۔ استدلال، وقوعہ، معشوق کا نفسیاتی تجزیہ، معشوق کی چالاکی کے جواب میں اپنی چالاکی، اور اُس کے ساتھ درویشانہ بے نیازی اور طنطنہ، سب کچھ موجود ہے۔ پہلے، پھر مصرعے میں ''ہی'' کہہ کر رقیب کو تو گویا حقارت کے گڈھے میں گرا دیا ہے، اور مصرع ثانی میں ''یہی'' کہہ کر اپنی نیم جانی کو مخصوص کر لیا کہ یہی نیم جانی، جس کے ساتھ میں جی رہا ہوں۔ اگر یوں کہتے :

مجھ کو تو یہ نیم جاں بہت ہے

تو یہ بات نہ پیدا ہوتی۔ مکمل اور بھرپور شعر ہے۔ افسوس کہ ایسے شعروں پر نگاہ کم ٹھہرتی ہے۔ کیوں کہ ان میں ظاہری چمک دمک نہیں۔ میرؔ کے یہاں ایسے شعروں کی کثرت کے باعث بھی لوگوں کو یہ غلط فہمی ہوتی ہے کہ میرؔ کا بہت سا کلام سپاٹ

ہے، حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ "زلف سا پیچ دار" ہر شعر نہیں تو تقریباً ہر شعر ضرور ہے۔

(۴۷۷) (۱۷۷۸)

۱۲۶۰ جوں جوں بڑھاپا آتا ہے جاتے ہیں اینٹھتے کس مٹی کا نہ جانیے اپنا خمیر ہے

۴۷۷/۱ اس شعر کے بارے میں پہلی بات کہنے کی یہ ہے کہ مضمون کی جدت کے باعث نگاہ اس پر فوراً ٹھہرتی ہے، لیکن یہ بات فوری طور پر سمجھ میں نہیں آتی کہ مضمون کے علاوہ اس میں اور خاص بات کیا ہے کہ صرف اتنا کہنے سے اطمینان نہیں ہوتا کہ بڑا عمدہ اور نیا مضمون ہے۔ دل کہتا ہے اس شعر میں اور کچھ ضرور ہے، لیکن دماغ بتاتا ہے کہ اور کچھ نہیں۔ اور اس سے زیادہ کی ضرورت بھی کیا ہے؟ بڑھاپے میں انسان کے مزاج میں نرمی آجاتی ہے، یہاں معاملہ اُلٹا ہے، لیکن اس سے کوئی سبق نہیں حاصل کیا گیا ہے، اور نہ اسے کسی اخلاقی اُصول کے طور پر پیش کیا گیا ہے، جیسا کہ صائب کے شعر میں ہے:

آدمی پیر چو شد حرص جواں می گردد خواب در وقت سحرگاہ گراں می گردد

(انسان جب بوڑھا ہو جائے تو حرص جوان ہو جاتی ہے۔ صبح کے وقت نیند اور گہری ہو جاتی ہے۔)

میر کے یہاں بس سیدھا سادا بیان ہے کہ ہم بوڑھے ہوتے جاتے ہیں اور ہمارا مزاج اور بھی ٹیڑھا ہوتا جاتا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ متکلم نے اپنے پردے میں اُن تمام لوگوں کی بات کہی ہے جن میں یہ ٹیڑھ ہے۔ لیکن بنیادی بات جو ہمارے مسرت انگیز استعجاب کو برانگیخت کرتی ہے وہ یہی ہے کہ شاعر کو یہ سوجھی کس طرح؟ اگر ہم اسے میر کے ذاتی کردار پر مبنی خیال کریں، کیوں کہ میر کی کم دماغی اور چڑچڑے پن کے قصے مشہور ہیں، تو بھی مضمون کی ندرت برقرار رہتی ہے۔ یہ کیا ضرور ہے کہ جو شاعر مزاج کا ترش ہو اور جس کے مزاج کی ترشی عمر کے ساتھ بڑھتی جائے، اور اس کے بارے میں شعر بھی کہے؟ میر نے یہ تو ضرور کہا ہے:

تری چال ٹیڑھی تری بات روکھی تجھے میر سمجھا ہے یاں کم کسو نے (دیوان دوم)

لیکن اس شعر کو بھی میر کی خود نوشت سوانح کی قبیل سے قرار دینا درست نہ ہوگا، کیوں کہ مصرع ثانی میں جو بات ہے وہ متکلم کے کردار پر بہت بالواسطہ قسم کی رائے زنی ہے، ورنہ دراصل وہ دنیا والوں کے کردار پر رائے زنی ہے، اور اگر ہمیں پہلے سے نہ معلوم ہو کہ میر کی ترش مزاجی کے قصے مشہور ہیں تو ہم شاید ہی اسے خود نوشت سوانح کا شعر قرار دیں۔ لیکن اگر دیوان دوم کے شعر کو خود نوشت سوانح مان بھی لیا جائے تو اس سے شعر زیر بحث کا یہ مسئلہ حل نہیں ہوتا کہ شاعر نے اپنے بڑھاپے کی اس خصلت کو مضمون کیوں بنایا؟ ظاہر ہے کہ میر نے شعر میں آپ بیتی لکھنے کا کوئی اہتمام نہیں کیا، کیوں کہ مضمون آفرینی کا اُصول آپ بیتی لکھنے کی ترغیب نہیں دیتا۔ اکا دکا، کسی موقعے کی مناسبت سے آپ بیتی بیان کرنے میں کوئی عیب بھی نہیں، لیکن غزل کا شعر اصلاً اور اُصولاً آپ بیتی نہیں ہوتا (اور نہ اس میں "آپ بیتی" کو "جگ بیتی" بنانے کا کوئی اہتمام ہوتا ہے، جیسا کہ روایتی تنقید میں کہا جاتا رہا ہے۔

لہٰذا بنیادی حیثیت سے اس شعر کی خوبی اسی بات میں ہے کہ اس میں ایک بالکل غیر متوقع مضمون بڑی برجستگی

سے بیان ہوگیا ہے، لیکن (جیسا کہ میں نے اُوپر کہا) دل کو پھر بھی کرید رہتی ہے کہ اس شعر میں اور کچھ ضرور ہوگا، کیوں کہ یہ شعر اتنا توجہ گیر (arresting) ہے کہ یقین نہیں آتا محض مضمون کی ندرت اس کی تمام خوبی کا راز ہے۔ اب یہاں سے دو باتیں نمایاں ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ مضمون کی ندرت واقعی ایسی خوبی ہے کہ یہ تنہا کسی شعر کی خوبی کی ضامن ہوسکتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ یہاں ہماری تنقیدی صلاحیت کا امتحان بھی ہے کہ اگر ہماری جبلی حس (native Intuition) کسی شعر کے بارے میں ہم سے کہتی ہے کہ اس کی سب خوبیاں سطح پر نہیں ہیں، تو ہمیں اپنی تنقیدی صلاحیت کو کام میں لا کر شعر کی وہ سب خوبیاں (اگر سب نہیں تو زیادہ تر سہی) دریافت کر لینا چاہیے جو سطح شعر پر نہیں دکھائی دے رہی تھیں۔

یہ سب میں اس لیے کہہ رہا ہوں کہ شعر زیر بحث میں ''آتا ہے'' اور ''جاتے ہیں'' کا ضلع تو مجھے فوراً نظر آ گیا۔ لیکن اس کی حسب ذیل خوبیاں دریافت کرنے میں مجھے دو دن لگے۔ باقی (اگر کوئی ہیں) ممکن ہے بعد میں عیاں ہوں۔ یا یہ بھی ممکن ہے کہ کسی اور پڑھنے والے کو اس شعر کی تمام خوبیاں فوراً ہی دکھائی دے جائیں۔

(۱) پہلے مصرعے میں دو باتیں کہی ہیں (۱) بڑھاپا آتا جا رہا ہے۔ (۲) ہمارے مزاج کی اینٹھن بڑھتی جا رہی ہے۔ یعنی کردار میں مضبوطی اور صلابت اس قدر ہے کہ پہلی بات پر کوئی رنج نہیں۔ اور طبیعت میں ڈھٹائی اس قدر ہے کہ دوسری بات پر کوئی شرمندگی نہیں، گویا دونوں عام اور معمولہ روز مرہ حالاتِ زندگی کا حصہ ہیں۔

(۲) دوسرے مصرعے میں اپنے مزاج کی کجی کا ذمہ دار اپنی سرشت کو ٹھہرایا ہے کہ خدا معلوم کس مٹی سے ہماری طینت بنی ہے، اگر اس کو محض روایتی، رسمی بیان قرار دیں، تو اس کی کوئی اہمیت نہیں، یعنی متکلم، کسی فرد واحد کو، یا کسی اور ہستی مثلاً اللہ تعالیٰ کو اپنی کم زوری کا ذمہ دار نہیں ٹھہرا رہا ہے۔ بل کہ ایک عام بات کہہ رہا ہے۔ (مثلاً ہم رسمی، روایتی طور پر کہتے ہیں ''میری تقدیر ہی ایسی ہے کہ میں جن لوگوں کے ساتھ نیکی کرتا ہوں وہی بعد میں میرے مخالف ہو جاتے ہیں۔'' اگر یہ جملہ رسمی اور روایتی ہے تو اس میں تقدیر، یا تقدیر کے بنانے والے (اللہ تعالیٰ) کا کوئی شکوہ نہیں۔) لیکن اگر یہ جملہ رسمی طور پر نہیں، بل کہ اپنی ہستی پر بنیادی رائے کے طور پر کہا گیا ہے، کہ نہ جانے کون سی مٹی سے ہمارا خمیر ہے کہ ہم روز بہ روز اینٹھتے ہی جاتے ہیں، تو پھر یہ کارکنانِ قضا و قدر، یا شاید خود مالک قضا و قدر کی شکایت کا حکم رکھتا ہے، لہجے اور محاورے کے ابہام نے یہ ذو معنویت پیدا کی ہے۔

(۳) یہ شعر بہ ظاہر واحد متکلم کا بیان ہے یعنی اس میں جمع متکلم کا صیغہ محض روز مرہ کے طور پر ہے، لیکن اگر اسے واحد متکلم نہیں، بل کہ جمع متکلم کا بیان فرض کریں (اور قاعدے کی رو سے اس میں کوئی قباحت نہیں) تو معنی یہ نکلے کہ ہم لوگ (یعنی ہم جیسے لوگ، شاعر، فن کار، یا ہم دلی والے، یا ہم درویش صفت لوگ، وغیرہ یعنی کوئی بھی گروہ، کوئی بھی فرقہ، جس کی نمائندگی متکلم کر رہا ہے) عجب جل ککڑے لوگ ہیں کہ بڑھاپے میں نرم پڑنے کے بجائے اور بھی سخت ہوئے جاتے ہیں۔

(۴) ''اینٹھنا'' میں کردار کی خباثت شامل نہیں۔ محض مزاج کی ترشی، ضد، کسی کے ساتھ مفاہمت نہ کرنے کی خصلت وغیرہ شامل ہیں، یعنی اگرچہ بہ ظاہر اپنی بُرائی کی ہے، لیکن دراصل اپنے اُوپر فخر و مباہات ہے، کہ ہم ایسے بگڑے دل اور تیر کی طرح راست مزاج لوگ ہی کہ بڑھاپے میں، جو کم زوری اور بے چارگی کا زمانہ ہے، اور بھی اینٹھتے جاتے

ہیں۔ گویا ہمیں کسی کی پروا ہی نہیں۔

(۵) ''اینٹھنا'' کے ایک معنی ہیں ''ناراض ہونا، خفا ہونا''۔ لہٰذا شعر کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جوں جوں بڑھاپا آتا ہے، ہم دنیا سے، دنیا والوں سے، ناراض ہوئے جاتے ہیں، اس ناراضگی کے متعدد مفہوم ہو سکتے ہیں۔ (۱) ناراض ہو کر گھر بیٹھ رہے۔ (۲) ناراض ہو کر قطع تعلق کر لیا۔ (۳) ایک ایک کر کے لوگوں سے خفا ہوتے جاتے ہیں، پھر (۴) خفگی اتنی بڑھ جائے گی کہ دنیا ہی چھوڑ دیں گے۔

(۶) اینٹھتے، مٹی اور خمیر میں ضلعے کا ربط ہے۔ (یہ الفاظ کمھاری کے پیشے میں بھی استعمال ہوتے ہیں۔) ''آنا'' کے ایک معنی ''پک کر تیار ہو جانا'' بھی ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں۔ ''آم ابھی آئے نہیں''۔ یا ''گوشت ٹھیک سے نہیں آیا'' ذرا کسر رہ گئی۔'' ان معنی کو مدِ نظر رکھیں تو آتا، اینٹھتے اور خمیر میں ایک اور طرح کا ضلع ہے، کہ تینوں الفاظ کا تعلق طباخی سے بھی ہے۔ یہ خیال رہے کہ ''خمیر'' کے ایک معنی ''جسم کی مٹی'' بھی ہیں، اور ''خمیر اُٹھانا''، ''خمیر اُٹھنا'' وغیرہ محاوروں میں ترکیب دینا، پیدا ہونا وغیرہ معنی کا بھی شائبہ شامل ہے۔

(۷) سردی سے اکڑنے کو بھی ''اینٹھنا'' کہتے ہیں۔ لہٰذا ایک معنی یہ ہیں کہ بڑھاپا (جس کی ایک علامت سردی کا موسم بھی ہے) آتا جا رہا ہے اور ہمارا بدن اینٹھتا جا رہا ہے۔ یا پھر یہ معنی ہو سکتے ہیں کہ ہم اینٹھتے جاتے ہیں، یعنی اکڑتے چلتے ہیں۔ گویا سردی میں اینٹھ رہے ہوں۔ بڑھاپا آتا جاتا ہے اور ہم اسی حساب سے اور تنتے جاتے ہیں، جھک کے چلنے کے بجائے سر اُٹھا کر، قد سیدھا کر کے چلتے ہیں۔ اس اعتبار سے لفظ ''خمیر'' جس کے اُٹھنے کے لیے گرمی ضروری ہے نئی دلچسپی کا حامل ہو جاتا ہے۔ یہ رعایت بہت عمدہ نکلی۔

اتنے پہلو تو ہم نے ڈھونڈے۔ اب آپ بھی قسمت آزمائی کریں۔ میرؔ اگر بددماغ تھے تو کیا عیب تھا، کہ ان کا شعر اچھے اچھوں کے بل نکال دیتا ہے۔

(۴۷۸)

(۱۷۷۹)

عشق ہے فقر ہے جدائی ہے ان بلاؤں سے کب رہائی ہے

عشق نے آگ یہ لگائی ہے استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں

کچھ تعجب نہیں خدائی ہے اس صنائع کا اس بدائع کا

کہ ہمیں صورت آشنائی ہے توڑ کر آئینہ نہ جانا یہ

۴۷۸/۱ مطلع میرؔ کے معیار سے کچھ کم تر ہے، لیکن خالی از لطف بھی نہیں، اس میں کم سے کم دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ عشق، فقر، اور جدائی تین الگ الگ بلائیں ہیں۔ یعنی عشق ایک بلا ہے، فقیری اور ترک دنیا بھی ایک بلا ہے، معشوق سے چھٹنا ایک بلا ہے، اور ان تینوں سے مفر نہیں۔ یہ تینوں بہ یک وقت نہ سہی، ایک کے بعد ایک نہ سہی۔ لیکن زندگی کے کسی موڑ پر، کسی نہ کسی وقت، کبھی عشق کا سامنا ہوگا (جو بہ ہر حال ایک مصیبت ہے، چاہے عشق کامیاب ہو یا ناکام)۔ کبھی ترک دنیا یا ترک وطن کر کے فقیری لینی ہوگی، کبھی معشوق سے (چاہے وہ مہربان ہی کیوں نہ ہو) جدا ہونا پڑے گا۔ دوسرے معنی یہ ہیں

کہ انسان کو عشق میں گرفتار ہونا ہی پڑتا ہے، اور پھر اسے عشق کے نتیجے میں وطن چھوڑ کر فقیری لینی پڑتی ہے، اور پھر اس فقیری کے نتیجے معشوق کے دیدار سے بھی مجبور ہونا پڑتا ہے۔ بہ ظاہر تو لگتا ہے کہ عشق --- جدائی --- فقیری کی تدریج ہونا تھی، لیکن ذرا تامل کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ میر کی ہی تدریج بہتر ہے۔ عشق کی وحشت فقیری اختیار کراتی ہے۔ (عشق کامیاب ہو یا ناکام، اس میں دماغ کا خلل ہوتا ہی ہے۔) پھر فقیری کی وجہ سے مجبوری ہوتی ہے۔

''جدائی'' کو موت کا استعارہ بھی قرار دے سکتے ہیں، یعنی پہلے عشق، پھر فقیری، پھر موت۔ عسکری صاحب نے بہ ہر حال درست کہا ہے کہ میر کا مسئلہ یہ بھی ہے کہ عشق بہ یک وقت رحمت اور زحمت کیوں ہے؟

۴۷۸/۲ ہڈیوں کے جلنے پگھلنے کا مضمون غالباً نظامی کا ایجاد کردہ ہے۔ ''خسرو شیریں'' میں ہے:

چناں در کالبد جوشید جانش　　که بیروں ریخت مغز استخوانش

(اُس کے جسم میں جان اس طرح جوش کر رہی تھی کہ اُس کی ہڈیوں کا گودا باہر نکلا پڑتا تھا۔)

بیدل نے بھی اسی بحر میں اس مضمون کو بیان کیا ہے:

بتے بگرفت نبض امتحانش　　برنگ شمع جوشید استخوانش

(ایک حسین نے امتحاناً اُس کی نبض دیکھی تو (پتہ لگا کہ) اُس کی ہڈیاں شمع کے موم کی طرح گل رہی تھیں۔)

ایسے پیش رووں کے باوجود میر نے پیکر اور مضمون دونوں میں ندرت حاصل کر لی۔ ''کانپ کانپ جلنا'' کسی لغت میں نہیں ملا، لہٰذا اس کے لفظی معنی ہی درست ہیں کہ آگ کی حدت سے ہڈیاں لرز رہی ہیں، چٹک رہی ہیں اور جل رہی ہیں۔ گرمی کے جوش سے ہڈیوں کا متحرک ہو جانا عام مشاہدہ ہے۔ جب لاش کو آگ دیتے ہیں تو جسم کے اعضا جل جل کر اس طرح مرتعش ہوتے ہیں کہ لاش پر زندگی کا دھوکا ہونے لگتا ہے۔ عشق کی آگ کو بخار سے بھی استعارہ کرتے ہیں۔ (ملاحظہ ہو ۸/۱) اور بخار میں بھی بدن میں ارتعاش پیدا ہو جاتا ہے۔ پھر عشق کے بخار کو تپ دق سے بھی استعارہ کرتے ہیں، جس میں انسان واقعی اس قدر گھل جاتا ہے کہ لگتا ہے اُس کی ہڈیاں بھی پگھل گئی ہیں۔ (ملاحظہ ہو ۳۰۱/۱)

مصرع ثانی میں دو مفہوم ہیں۔ ایک تو ''یہ'' کہ اسم اشارہ فرض کرنے سے حاصل ہوتے ہیں، کہ یہ آگ جس میں استخواں کانپ کانپ کر جل رہے ہیں، عشق نے لگائی ہے، دوسرے معنی ''یہ'' کو صرف تاکید فرض کرنے سے حاصل ہوتے ہیں کہ عشق نے ایسی آگ لگائی ہے کہ استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں۔

ایک معنی یہ بھی ممکن ہے کہ استخواں کے کانپنے کا باعث آگ کی حدت نہ ہو، بل کہ عشق کی تاثیر ہو، کہ عشق نے سارے بدن پر کیا، بل کہ بدن کے اندر بھی لرزہ طاری کر دیا ہے، غالب نے ''لرزد'' کی ردیف میں پوری غزل لکھی ہے۔ توقع ہو سکتی تھی کہ وہ اس مضمون کو استعمال کریں گے۔ لیکن میر کا شعر ایسا بھرپور ہے کہ غالب اس کے پاس بھی نہ پھٹکے، اور آئے تو بس یہاں تک آئے:

نفس بہ گرد دل از مہری تپد بہ فراقت　　چو طائرے کہ بہ سوزانی آشیانش و لرزد

(تیرے فراق میں میری سانس میرے دل کے گرد گھومتی ہے اور محبت سے تڑپتی ہے، جیسے کوئی طائر جس کے

آشیانے کو آگ لگا دیں تو وہ (خوف و غم سے) لرزتا ہے۔)

مصرع اولیٰ میں مضمون ٹھیک سے ادا نہیں ہوا۔ نفس کو طائر سے تشبیہ دیتے ہیں، اس لحاظ سے دل کو طائر نفس کا آشیانہ فرض کیا ہے۔ یہ محض خیال بندی ہے، اگر چہ آشیانہ دل کو آگ دینے کا مضمون کامیابی سے ادا ہوا ہے، کیوں کہ دل میں عشق کی آگ بھڑک رہی ہے۔ لیکن طائر کے آشیانے کو آگ لگانے کا جواز فراہم نہ ہوا۔ لہٰذا بہ حیثیت مجموعی یہ شعر غالب کے مرتبے سے فروتر ہے، اور میر کے شعر سے تو بدرجہا کم تر ہے۔ غالب کے برخلاف مصحفی نے مضمون کو ہلکا رکھا، لیکن میر کا تتبع خوب کیا:

آتش غم میں بس کہ جلتے ہیں شمع ساں استخوان گلتے ہیں

شیخ محمد جان شاد پیرو میر نے استعارہ بدل کر اچھا مضمون پیدا کیا ہے:

گھن لگا موت کا جو اعضا میں استخواں خاک ہو گئے گھن کے

(مصرع اولیٰ میں ''گھن'' بروزن ''زن'' بہ معنی ''زبردست چوٹ، ہتھوڑا، مثلاً لوہار کا ''گھن'' ہے۔) اصغر علی خاں نسیم نے جلتی ہوئی ہڈیوں کو شمع محبت کا استعارہ بنا کر خیال بندی کا حق ادا کر دیا ہے:

شعلے نکل رہے ہیں ہر استخواں سے اپنی شمعیں یہ وہ نہیں ہیں جن کو بجھا ہی دیں گے

درد نے اس مضمون کو ذرا الگ کر کے باندھا ہے۔ ان کا شعر مدلل ہے، لیکن تپ غم کا پیکر نہ ہونے کی وجہ سے اس میں وہ زور نہیں:

سیلاب اشک گرم نے اعضا مرے تمام اے درد کچھ بہا دیے اور کچھ جلا دیے

۴۷۸/۳ سب سے پہلی بات تو یہ ملاحظہ ہو کہ تعریف تو خدا کی کر رہے ہیں، لیکن اس میں اک ذرا مربیانہ رنگ ہے، گویا کہہ رہے ہوں بے شک اللہ صناعوں کا صانع ہے اور موجدوں کا موجد ہے، لیکن ہم جو اُسے پہچانتے ہیں وہ بھی کچھ ایسے ویسے نہیں ہیں۔ دوسری بات یہ کہ ''صنائع بدائع'' کا فقرہ عام طور پر بولتے ہیں اور اس سے شعر کے وہ محاسن مراد لیتے ہیں جن کا تعلق لفظی یا معنوی صنعتوں سے ہو، یعنی ''صنائع بدائع''، انسان کے تخلیقی عمل میں تو اہمیت رکھتے ہیں لیکن کائنات اور کونیات کے میدان میں جہاں کروڑوں سورجوں کے برابر سورج اور کروڑوں دنیاؤں کے برابر دنیائیں آوارہ سرگرداں ہوں، وہاں ان لفظی چیزوں کی کیا وقعت ہو سکتی ہے؟ ہو سکتا ہے آپ کو خیال ہو میر کے زمانے میں کائنات کی وسعت کے بارے میں وہ علم اور معلومات نہ تھے جو آج ہیں، اس لیے میر کے ذہن میں ایسی کائنات کا تصور کہاں سے آسکتا تھا جس میں ہمارا نظام شمسی ایک ذرے سے زیادہ نہیں؟ اوّل تو شاعر کے ذہن اور تخیل کو سائنس کی ضرورت نہیں، میر و غالب کے یہاں ایسی مثالیں اور بھی ہیں کہ شعر کے مضمون کا سائنسی ثبوت آج مل رہا ہے، اور شاعر کا تخیل وہاں بہت پہلے پہنچ چکا۔ لیکن دوسری بات یہ بھی ہے کہ میر کے زمانے میں کائنات کا تصور وہ نہ رہا ہو جو آج ہے، لیکن اسی اعتبار سے اُن کے زمانے میں خود ہماری چھوٹی سی دنیا اور اس کا نظام شمسی بہت ہی عظیم الشان، تقریباً بے نہایت اور کم و بیش مکمل اسرار کی حیثیت رکھتے تھے۔ بیسویں صدی میں ہمیں معلوم ہوا کہ بعض ستارے (بل کہ بہت سے ستارے) ایسے ہیں کہ ہمارے سورج سے کئی

لاکھ گنا زیادہ روشن ہیں۔ لیکن وہ اتنی دُور ہیں کہ اُن کی روشنی نہ صرف یہ کہ بہت دھندلی نظر آتی ہے، بل کہ ہم تک بہت دیر میں پہنچتی ہے، یہ دریافت اس لیے ممکن ہوئی کہ بیسویں صدی میں روشنی کی رفتار کی پیمائش ہو سکی، اور یہ ثابت ہو سکا کہ کائنات میں کوئی شے روشنی سے زیادہ رفتار نہ رکھتی ہے اور نہ رکھ سکتی ہے۔ اب غالب کو سنیے:

پایۂ من جز بہ چشم من نیاید در نظر از بلندی اخترم روشن نیاید در نظر

(میرا مرتبہ صرف میری ہی آنکھ سے دیکھا جا سکتا ہے۔ بلندی کے باعث میرا ستارہ روشن نہیں دکھائی دیتا۔)

اس شعر کو پڑھ کر ہمیشہ میرے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں، کہ آج سے ڈیڑھ سو برس پہلے کے دہلوی نواب زادے کو، جس نے زندگی کا بیش تر حصہ آگرہ اور دلی کے گلی کوچوں کی سیر اور لہو ولعب میں گذارا تھا۔ یہ بات سوجھی کیسے؟ (یہ شعر حضرت علیؑ کی منقبت میں کہے گئے ترکیب بند میں ہے۔ یہ ترکیب بند دیوان غالب فارسی کی اولین ترتیب مورخہ ۱۸۳۷۔۱۸۳۸ میں شامل ہے، ملاحظہ ہو کلیات غالب فارسی جلد سوم مرتبہ: مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی۔) لیکن شاعر کا تخیل سائنسی حقائق کو وہبی طور پر دیکھ لیتا ہے۔ لہٰذا یہ کچھ تعجب کی بات نہیں ہوگی اگر میر کو کائنات کی وسعت اور لامتناہی کثرت کا احساس رہا ہو۔ بہ ہر حال، میر کی نگاہ میں کائنات کتنی اور کیسی ہی کیوں نہ رہی ہو، وہ اتنی تو نہ رہی ہوگی کہ اسے بس صنائع اور بدائع کا مجموعہ کہہ کر ٹالا جا سکے؟ خاص کر جب وہ ان صنائع اور بدائع کو خدائی کے بدیہی ثبوت میں پیش کر رہے ہیں۔

صنائع بدائع انسان کی تخلیقی قوت کا ثبوت ہیں۔ اس شعر کا مدعا یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ تخلیقی قوت، اور الفاظ میں اس کا اظہار، کوئی معمولی درجے کی بات نہیں ہے۔ پوری کائنات کو بھی صنائع بدائع کا مجموعہ کہہ سکتے ہیں۔ تخلیقی قوت جہاں بھی ہو، جیسی بھی ہو، اُس کی نوع ایک ہی ہوتی ہے۔ شاید اسی لیے بہ قول اقبال، اللہ تعالیٰ نے خود کو احسن الخالقین کہا ہے۔ بہ ہر حال، اگر پوری کائنات صنائع بدائع کا مجموعہ ہے تو بودلیئر کی زبان میں بنی نوع انسان "علامتوں کے جنگل" کا سیاح ہے۔ صنائع بدائع لطف اندوز ہونے کے لیے ہیں، سمجھنے کے لیے ہیں، اس لیے ہیں کہ ان کی تہیں کھولی جائیں، ان کی باریکیاں بیان کی جائیں۔ جس قسم کی حیرت کا لہجہ اس شعر میں ہے، اسے حیرت محمود کہہ سکتے ہیں، لیکن اس میں کچھ حیرت معصوم بھی جھلکتی ہے، گویا کوئی بچہ پہلی بار کوئی انوکھی چیز دیکھ کر دنگ رہ گیا ہو۔

واضح رہے کہ ہمارے یہاں حیرت کی دو قسمیں ہیں۔ محمود اور مذموم۔ حیرت محمود کی مثال حضرت شاہ وارث حسن نے یوں بیان کی ہے کہ اگر کوئی ماہر معمار تاج محل کو دیکھے تو وہ اس کے فنی محاسن، اس کے کمالات اور عجائب کو کما حقہ سمجھ سکے گا اور مہندس کے کمال فن پر متحیر ہوگا۔ یعنی وہ انھیں چیزوں پر حیرت کرے گا جو واقعی علمی اور فنی اعتبار سے حیرت کے لائق ہیں۔ یہ حیرت محمود ہے۔ اور اگر کوئی عام شخص تاج محل کو دیکھ کر دنگ رہ جائے اور کہے کہ واہ کیا کمال کی عمارت ہے! تو یہ حیرت مذموم ہے، کیوں کہ اُس کو تاج محل کی اصل خوبیوں کی کچھ تمیز نہ ہوگی، اور اگر ہوگی بھی تو وہ انھیں بیان نہ کر پائے گا۔ مغرب میں بھی تحیر کا تصور ہے، لیکن یہ زیادہ تر بچوں کی سی حیرت معصوم کا ہے، گوئٹے کہتا ہے:

> بلند ترین درجہ جو کسی انسان کو حاصل ہو سکتا ہے، استعجاب ہے، اور اگر ابتدائی درجے کا کوئی ادراک اسے متحیر کر سکے تو اسے مطمئن ہو جانا چاہیے، وہ ادراک اسے تحیر سے

بلند تر کوئی چیز نہیں دے سکتا، اور اسے اس کے آگے کسی اور چیز کی تلاش نہ کرنا چاہیے۔

بس یہ آخری حد ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ بچوں کا سا تحیر ہے کہ بکری کے لیے کان اور تاڑ کا پتہ ان کے ادراک میں تحیر کی ابتدا اور انتہا دونوں ہیں۔ ورڈز ورتھ کی Imortality Ode میں بھی اسی طرح کی حیرت کا ذکر ہے جب بچپن میں ہر چیز نئی اور ''کسی خواب کی شان و شکوہ اور تازگی'' (The glory and the freshness of a dream) کی حامل معلوم ہوتی ہے۔ میر کے شعر کا مصرع ثانی کچھ ایسی ہی حیرت کی طرف اشارہ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے، کہ بیان کرنے کو الفاظ نہیں مل رہے ہیں۔ بس یہ کہ کر چپ ہو رہے کہ کیا تعجب ہے اگر ایسی باتیں ہوں، آخر خدائی کارخانے ہیں، لیکن مصرع اولیٰ میں کائناتی مظاہر کو صنائع بدائع کی طرح کا بتا کر پوری ہوش مندی کا مظاہرہ کیا ہے۔ مصرع ثانی کی حیرت معصوم دراصل اتنی ''معصوم'' نہیں۔ بڑی چالا کی سے یہ بات کہ دی ہے کہ انسان اور خدا میں قوت تخلیق مشترک ہوگی، لیکن خدا کی تخلیق ''خدائی'' ہے، یا اس میں ''خدائی'' ہے۔

اب اس بات پر بھی غور کرلیں کہ ''صنائع بدائع'' اکٹھا نہیں کہا، بل کہ الگ الگ کہا۔ یعنی صنائع ایک چیز ہے اور بدائع ایک چیز۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ ہم یہاں انسان کے بنائے ہوئے صنائع بدائع کو تصور میں لائیں۔ ''صنائع'' جمع ہے ''صناعت'' کی، بہ معنی ''ہنر مندی سے بنائی ہوئی چیز''، اور ''بدائع'' جمع ہے ''بدیع'' کی، بہ معنی ''نئی، تازہ چیز''۔ صنائع کا مادہ ص ن ع ہے، بہ معنی ''بنانا'' اور بدائع کا مادہ ب د ع ہے، بہ معنی ''ایجاد کرنا۔'' لہٰذا اللہ تعالیٰ کے کام دو طرح کے ہیں (۱) ہنر مندی سے کیے ہوئے اور (۲) ایجاد سے بھرے ہوئے۔ تو جب ساری کائنات میں یہ ہنر مندی اور یہ ایجاد جاری و ساری ہے تو اُسے خدائی کرشمہ ہی کہنا ہوگا۔ اس میں تعجب کی کیا بات؟ اللہ اللہ ہی ہے، وہ خالق بھی ہے اور مصور بھی۔

ابھی ایک دو نکتے اور ہیں۔ اس شعر کا اصل زور اُس کے بے تکلف روز مرہ گفت گو کے انداز میں ہے۔ اسی وجہ سے صنائع اور بدائع کو ''اس'' کہا، حالاں کہ جمع ہونے کے باعث دونوں کے پہلے ''ان'' ہونا تھا۔ ''اس'' کہ کر لہجے کو بہت فوری، بہت بے تکلف اور محاوراتی بنا دیا۔ پھر ''اس'' کی تکرار نے روز مرہ کو اور مضبوطی عطا کی۔ گویا کوئی شخص خدا کا ذکر یوں کر رہا ہو جیسے وہ کوئی عام زندگی میں نظر آنے والا، یا ہماری آنکھوں کے سامنے عام زندگی میں اثر اور تصرف کرنے والا اُصول ہے جو مجسم ہو کر آ گیا ہے۔ لا موثر الا اللہ۔ ایسا شعر مغربی یا چینی تہذیب میں ممکن نہ ہوتا، پھر کہا ''خدائی'' ہے، یعنی یہ خدا کی خدائی ہے، اس کی قوت تکوین ہے، لیکن ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ خدا جو چاہے سو کر ڈالے۔ وہ فعال لما یرید ہے، جو چاہے بنائے، جس طرح چاہے بنائے، ہم آپ بولنے والے کون؟ ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ مصرع اولیٰ میں کارخانہ، کاروبار جیسا لفظ مقدر فرض کریں۔ یعنی اس صنائع اور اس بدائع سے بھرے ہوئے کارخانے پر تعجب کی کیا بات؟ یہ تو خدائی (کارخانہ) ہے۔

$\frac{۴۷۸}{۴}$ اگر میر کا زمانہ مومن کے زمانے پر مقدم نہ ہوتا تو میں کہتا کہ اس شعر کی بندش مومن کی سی ہے۔ چوں کہ میر کو مومن پر تقدم زمانی ہے، اس لیے کہتا ہوں کہ ممکن ہے مومن نے اپنا ایک مخصوص طرز، یعنی مبتدا یا خبر کے بعض اہم حصے مقدر چھوڑ

دینا، میر کے زیر بحث اشعار سے سیکھا ہو۔ مومن کے یہاں معمائی کیفیت کچھ تو واقعی اس وجہ سے ہے کہ وہ دو باتیں کہہ دیتے ہیں، لیکن ان کے درمیان (شاعرانہ یا عقلی) استدلال کے جو مدارج ہیں، انھیں حذف کر دیتے ہیں، لہٰذا شعر معما معلوم ہونے لگتا ہے۔ مومن کی معمائیت کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ وہ عبارت کے بعض اہم نحوی عناصر کو ترک کر دیتے ہیں۔ اب جب تک ذہن ان مقدر عناصر کی طرف منتقل نہ ہو، شعر میں معمائیت باقی رہتی ہے۔ مثلاً مومن کا یہ شعر دیکھیے :

دعوئ حسن جہاں سوز اس قدر پھر کہو گے تم میں ہرجائی نہیں

یہاں مصرع اولیٰ میں مسند اور مسند الیہ دونوں میں سے کچھ اہم اجزا ترک کر دیے ہیں۔ شعر کی نثر یوں ہوگی: ("تم) دعوا حسن جہاں سوز اس قدر (کرتے ہو، اور کرنے کے باوجود) تم پھر (یہی) کہو گے (کہ) میں ہرجائی نہیں۔" معنی کے اعتبار سے شعر کا استدلال نامکمل ہے جب تک اسے یوں نہ بیان کریں (۱) معشوق کے لیے ہرجائی ہونے کا طعنہ بُری بات ہے۔ (۲) جس معشوق کا حُسن ساری دنیا میں آگ لگا دے اُس کو ہرجائی کہنا ہی پڑے گا، کیوں کہ (۳) جب اس کے حُسن سے ہر جگہ آگ لگ رہی ہے تو وہ ہر جگہ موجود ہے۔ (۴) لہٰذا معشوق کا یہ دعوا غلط ہے کہ ہم ہرجائی نہیں ہیں، خاص کر (۵) جب معشوق خود دعوا کر رہا ہے کہ میرا حُسن جہاں سوز ہے۔

میر کے شعر زیر بحث میں بھی یہی انداز ہے۔ فرق یہ ہے کہ مومن کے شعر کی تہیں کھولیے اور صرف و نحو اور استدلال کی کڑیاں ملایے تو بھی صرف ایک مضمون حاصل ہوتا ہے اور اس میں نہ معنی کی کثرت ہوتی ہے اور خود مضمون کی ندرت۔ لہٰذا مومن کے اکثر شعروں کو "حل" کرنا پڑتا ہے، ان میں سمجھنے اور تعبیر کرنے کے لیے یا تو کچھ نہیں ہوتا، یا بہت کم ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مومن کے زیادہ تر شعر حل ہو جانے کے بعد بھی کسی خاص لطف کے حامل نہیں نظر آتے، بل کہ ایک طرح سے مایوسی کا احساس ہوتا ہے، کہ شاعر نے ہمیں دھوکا دیا۔ میر کا معاملہ یہ ہے کہ اُن کا شعر اکثر معنی سے لبریز ہوتا ہے، یا پھر معنی کے امکانات سے لبریز ہوتا ہے۔ یا اس میں مضمون کی ندرت ہوتی ہے۔ یعنی میر اگر مومن کی سی "مختصر نویسی" کرتے بھی ہیں تو بھی اپنے پڑھنے / سننے والوں کو مایوس نہیں کرتے۔ چناں چہ زیر بحث شعر کی نثر حسب ذیل ہوگی: ("تم نے) آئینہ توڑ کر (سمجھا کہ ہم بے مثال ہو گئے۔ لیکن تم نے) یہ نہ جانا کہ ہمیں (تم سے) صورت آشنائی ہے۔"

اب معنی پر غور کیجیے۔ معشوق اس قدر غیور ہے کہ اُسے آئینے میں بھی اپنی شبیہ گوارا نہیں، کہ اس طرح اُس کی یکتائی میں فرق آئے گا۔ غالب :

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دو چار ہوتا

لہٰذا معشوق نے آئینہ بھی توڑ ڈالا اور یقین کر لیا کہ اب ہم بے مثال و یکتا ہو گئے۔ لیکن اس نے یہ بات نہ جانی (یعنی وہ یہ بھول گیا، یا اس نکتے کو نہ سمجھ سکا) کہ ہم اُس کے صورت آشنا ہیں۔ یعنی ہم نے بھی کہیں ایک ہی بار سہی، لیکن اُس کو دیکھا ہے، اس دیکھنے کے باعث معشوق کی یکتائی اب بھی خطرے میں ہے۔ اس کے وجوہ حسب ذیل ہو سکتے ہیں:

(۱) ہماری آنکھوں میں اُس کی تصویر کھچی ہوئی ہے۔ گویا ہماری آنکھوں کی پتلیاں آئینہ ہیں جن میں معشوق کی شبیہ منعکس ہے، جس نے ہمیں دیکھا اُس نے معشوق کو دیکھ لیا۔ جی نوشاہی :

آنکس کہ مرا دید ترا دید خدا دید من روے ترا دیدم و تو روے خدارا

(جس نے مجھے دیکھا اُس نے تجھے دیکھا خدا کو دیکھا۔ میں نے تیرا چہرہ دیکھا ہے اور تو نے خدا کو دیکھا ہے۔)

(۲) ہمارے دل میں اُس کی تصویر موجود ہے، لہٰذا ہماری حد تک وہ بے نظیر و یگانہ نہیں۔

(۳) اگر ''صورت'' بہ معنی وجود کی وہ شکل لیں جس کا ادراک ظاہری آنکھوں سے نہیں ہو سکتا (ملاحظہ ہو محمد حسن عسکری کا قول $\frac{۲۲۲}{۲}$ پر)، یعنی ''صورت'' کو ''مادہ'' کے معنی میں لیں، تو مفہوم یہ ہوا کہ ہم معشوق کے اصل وجود (جس مادے سے اُس کی تخلیق ہوئی ہے) اس سے واقف ہیں۔ لہٰذا ہمارے لیے آئینہ ٹوٹنا نہ ٹوٹنا بے معنی ہے، ہمیں نہ پہلے آئینے کی ضرورت تھی اور نہ اب ہے۔

(۴) ہم اُس کے صورت آشنا ہیں، اور اُس کی صورت ہمیں اتنی اچھی طرح یاد ہے (یا ہم اتنے عمدہ نقاش ہیں) کہ ہم حافظے کی مدد سے اُس کی تصویر بنا لیں گے۔ ہمارا ہاتھ اور قلم خود بہ خود اُس کی کشش سے خلاق ہو جائیں گے۔

انور شعور نے اچھا کہا ہے:

صرف اُس کے ہونٹ کاغذ پر بنا دیتا ہوں میں خود بنا لیتی ہے ہونٹوں پر ہنسی اپنی جگہ

تصویر میں جان پڑ جانے کا مضمون مشرق و مغرب دونوں میں ہے۔ انور شعور کا مصرع اولیٰ بہت برجستہ نہیں، لیکن مصرع ثانی نے شعر کو سنبھال لیا ہے۔

(۵) ''ہمیں صورت آشنائی ہے'' کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ تم ہماری صورت پہچانتے ہو۔ یعنی تمھیں ہم سے صورت آشنائی ہے۔ اور میری صورت وہ آئینہ ہے، جس میں تم جلوہ گر ہو۔ (ممکن ہے یہ توجہ اتحادی کی طرف اشارہ ہو، جس میں شیخ اپنی توجہ سے مرید کو ہر چیز میں، حتیٰ کہ صورت شکل میں بھی، اپنا نظیر بنا دیتا ہے۔)

غور کیجیے کہاں مومن کی بے کیفیت معما سازی جس میں مضمون کی بلندی کچھ نہیں، معنی کی لطافت اور گہرائی بھی نہیں (بس چالاکی یعنی cleverness ہے، کثیر المعنویت کا سوال کیا ہے) اور کہاں میر کا ابہام جو معنویت سے بھر پور ہے اور جہاں ہر معنی کوئی معمولی جہت رکھتا ہے، اور جہاں مضمون بہ ظاہر رسمی ہے لیکن دراصل (صورت آشنائی) بالکل نیا ہے۔

آخری بات یہ کہ ''آئینہ'' اور ''صورت'' میں رعایت معنوی تو ہے ہی، لیکن ''آئینہ'' اور ''آشنائی'' میں ضلعے کا ربط بھی ہے۔ آئینے کو چشمہ، دریا، ندی وغیرہ سے تشبیہ دیتے ہیں، اور ''آشنا'' کے ایک معنی ''پیراک'' بھی ہیں، علی اوسط رشک نے دونوں معنی میں بہت خوب برتا ہے:

گرداب ذقن سے دل نہ نکلا ڈوبا عجب آشنا ہمارا

(۴۷۹) (۱۷۸۱)

۱۳۶۵ یارب کوئی دیوانہ بے ڈھنگ سا آجاوے اغلال و سلاسل تک اپنی بھی ہلا جاوے

اغلال = جمع غل بہ معنی گلے میں ڈالنے کی زنجیر، طوق۔
سلاسل = زنجیر

خاموش رہیں کب تک زندان جہاں میں ہم ہنگامہ قیامت کا شورش سے اٹھا جاوے
عاشق میں ہے اور اس میں نسبت سگ و آہو کی جوں جوں ہو رمیدہ وہ توں توں وہ لگا جاوے
یہ ذہن و ذکا اس کا تائید ادھر کی ہے ٹک ہونٹھ ہلے تو وہ تہ بات کی پا جاوے

ذکا=تیزیِ طبع

$\frac{479}{1}$، $\frac{479}{2}$ ہماری لغت نگاری کے افلاس کا یہ عالم ہے کہ اکثر لغات میں "بے ڈھنگ" درج نہیں۔ پلیٹس اور فیلن نے البتہ اسے لکھا ہے اور معنی دیے ہیں "نامناسب، گنوار، غیر تعلیم یافتہ"، وغیرہ۔ برکاتی نے بھی درج کیا ہے، اور معنی تقریباً وہی لکھے ہیں جو میں نے اُوپر لکھے ہیں۔ "اغلال" بہ معنی "وہ زنجیر جو مجرموں، دیوانوں کے گلے میں ڈالتے ہیں"، مذکر ہے لیکن اس کا واحد "غل" (اول مکسور) ان معنی میں تنہا نہیں استعمال ہوتا۔ (ملاحظہ ہو $\frac{9}{1}$) "سلاسل" یوں تو "سلسلہ" بہ معنی "زنجیر" کی جمع ہے، لیکن اردو میں واحد ہی استعمال ہوتا ہے۔ یہ لفظ مونث ہے، اسی کا خیال رکھتے ہوئے مصرع ثانی میں "اپنے بھی" کی جگہ "اپنی بھی" کی قرأت تمام لوگوں نے اختیار کی ہے۔

مطلع بہ ظاہر معمولی ہے، جو کچھ تازگی ہے وہ "بے ڈھنگ" میں ہے۔ ورنہ میرؔ اس مضمون کو $\frac{128}{3}$ پر بڑی خوبی سے برت چکے ہیں۔ ذرا غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ مطلع اور حُسن مطلع مربوط ہیں۔ مطلع سے ملائے بغیر حُسن مطلع (یا زیب مطلع، دونوں اصطلاحیں ہم معنی ہیں) کا مفہوم مکمل نہیں ہوتا۔ کیوں کہ حُسن مطلع میں کوئی فاعل نہیں ہے۔ اگر مطلع کے دیوانے کو زیب مطلع کا فاعل نہ قرار دیں تو زیب مطلع بے فاعل اور نا مفہوم رہ جاتا ہے۔ لہٰذا دونوں شعروں پر ساتھ ساتھ غور کرنا چاہیے (حُسن مطلع پر مفصل بحث کے لیے غزل نمبر ۳۳۹ ملاحظہ ہو۔)

دونوں شعر ملا کر پڑھنے میں مضمون کی دنیا ہی بدل جاتی ہے۔ یہ ساری دنیا بندی خانہ ہے، اور اس کے تمام باشندے دیوانہ ہیں۔ اسی باعث ان کو زندان جہاں میں قید کیا گیا ہے۔ لیکن یہ قید و بند صرف ہاتھ پاؤں، سر و گردن پر نہیں ہے، بل کہ زبانوں پر بھی ہے۔ یہاں قیدیوں کو بولنے کی اجازت نہیں، یا پھر یہ قیدی اب اس قدر افسردہ اور مردہ ہو چکے ہیں، قید کی صعوبت اور شدت نے انھیں اتنا پست حوصلہ کر دیا ہے کہ وہ منھ سے بولتے ہیں نہ سر سے کھیلتے ہیں۔ سارے بندی خانے پر موت کا سا سکوت طاری ہے۔ یہ تحیر عشق کا سکوت نہیں ہے، جس سے ہم $\frac{250}{2}$ پر دوچار ہوئے تھے۔ یہ تھک ہار کر سو جانے کا بھی سکوت نہیں، جیسا کہ میر دردؔ کے لاجواب، ڈرامائی شعر میں ہے:

اٹھتی نہیں ہے خانۂ زنجیر سے صدا دیکھو تو کیا سبھی یہ گرفتار سو گئے

میرؔ کے زیرِ بحث اشعار میں تو ایسی مردنی آمیز، موت نما خاموشی ہے کہ اس کو توڑنے کی کوشش کے معنی گفت گو کرنا یا آہ و فغاں کرنا نہیں، بل کہ اپنی زنجیروں کو ہلانا اور بجانا ہے۔ ان قیدیوں پر خوف و ہراس، یا درماندگی حال کا یہ عالم ہے کہ جب وہ کہتے ہیں کہ ہم خاموش نہ رہیں گے تو ان کی مراد یہ ہوتی ہے کہ ہم دعا گو ہیں کہ کوئی بے ڈھنگ سا دیوانہ آ کر ہمارے طوق و زنجیر کو کھڑکھڑا دے۔ اب "بے ڈھنگ سا" دیوانہ کہنے کی معنویت بھی واضح ہوتی ہے، کہ کوئی تجربہ کار دیوانہ جو اس زنداں خانے کے اُصول و ضوابط سے واقف ہوگا، وہ بولنے، یا زنجیر کھڑکھڑانے کی ہمت تو کرے گا نہیں۔ کوئی ایسا ہی اُجڈ گنوار تو

گرفتار ہو، جسے کچھ یہاں کے حالات نہ معلوم ہوں، وہ آئے تو زنجیریں کھڑکھڑانے کی ہمت کرے۔

اب دوسرے شعر کے مصرع ثانی پر مزید غور کریں۔ ''ہنگامہ قیامت کا'' کے دو معنی ہیں، اول تو یہی کہ متکلم کی نظر میں یہی ذرا سی زنجیروں کی کھڑکھڑاہٹ ہی قیامت کا ہنگامہ ہے یعنی ذہنی اور جسمانی پژمردگی اور ہمتوں کی پستی کے باعث ذرا سا شور بھی ہنگامۂ محشر کا حکم رکھتا ہے۔ دوسرے معنی یہ کہ نیا دیوانہ جب شور بلند کر کے خاموشی کو شکست دے گا تو پرانے دیوانوں کی بھی ہمت کھلے گی۔ وہ آواز و غلغلہ بلند کریں گے۔ جن میں طاقت ہوگی وہ اُٹھ کھڑے ہوں گے۔ اس طرح صحیح معنی میں قیامت یعنی حشر (مُردوں کا قبر سے اُٹھنا اور باہر نکل آنا) کا منظر قائم ہو جائے گا۔ اس اعتبار سے ''اُٹھا جاوے'' اور ''قیامت'' میں ضلعے کا ربط بھی ہے۔

''شورش سے'' کے بھی کئی معنی ہیں۔ (۱) اپنی شورش سے، اپنی بغاوت سے۔ ''شورش'' کو بغاوت کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ (۲) اپنے سر کی شورش، اپنے جنون کے ذریعہ۔ (۳) شور و غل کے ذریعہ۔

اگر ان شعروں کو دنیا میں انسانی ہستی اور زندگی کی تمثیل سمجھیں (اور یہ بالکل مناسب بھی ہے، کیوں کہ دوسرے شعر میں زندان جہاں کا ذکر ہے۔) تو انھیں پورے نظم کائنات و حیات پر تنقید بھی قرار دیا جا سکتا ہے اور انسانی المیے کی داستان بھی، کہ ہم اس دنیا میں جینے کے لیے مجبور ہیں اور صدائے احتجاج بھی اُٹھانے کا اختیار، یا اس کی ہمت نہیں رکھتے۔ ہم ان دیوانوں کی طرح ہیں جنھیں غل و زنجیر میں کس کر زندان میں ڈال دیا گیا ہے، اور جن کا حال اب اتنا زبوں ہے کہ زنجیر کھڑکھڑانے (یعنی دیوانگی کا معمولی اظہار کرنے) کے لیے بھی انھیں کسی نو گرفتار دیوانے کا انتظار رہتا ہے۔

$\frac{۴۷۹}{۳}$ یہ شعر معنی اور مضمون کے اعتبار سے ایسا کرشمہ ہے کہ اگر اس کی بندش ذرا ست نہ ہوتی تو بڑے بڑے شاعروں کے یہاں بھی اس رتبے کا شعر نہ ملتا۔ معشوق کو آہوئے وحشی، یا ایسے آہو سے استعارہ کرنا جو اپنے مالک (=منظور نظر عاشق) کے سوا سب سے وحشت کرتا ہے، مشرق و مغرب دونوں کی کلاسیکی شعری روایت میں عام ہے۔ چناں چہ ٹامس وائٹ (Thomas Wyatt) متوفی ۱۵۴۲ کے ایک مشہور اور انتہائی خوب صورت سانیٹ کا ترجمہ پیش کرتا ہوں:

جو کوئی شکار کرنا چاہے، تو مجھے ایک غزال کی خبر ہے
لیکن افسوس کہ میرے لیے اب اُس کا شکار ممکن نہیں
اس رنج فضول نے مجھے تھکا دیا، بے حد
کہ مَیں شکاریوں کے جھنڈ میں سب سے پیچھے ہوں۔

لیکن مَیں اپنی تھکی ہوئی جان کو کسی بھی طرح
اُس غزال سے جدا نہیں کر سکتا --- وہ تیز رفتار
مجھ سے بہت آگے ہے، اور مَیں نیم ہوش اُس کے پیچھے ہوں۔
تو اب مَیں ترک تعاقب کرتا ہوں، کہ جال میں نیم

کو بند کرنے کی کوشش فضول ہے، لیکن جو کوئی شائق شکار ہو
مَیں اس کا شک دُور کر دوں کہ میری طرح
چاہے تو وہ بھی اپنا وقت کھوے، ضائع ہو۔

الماس کے حروف میں، صاف صاف
اس کی بیاضِ گردن پر منقوش ہے
''مجھے ہاتھ نہ لگانا! مَیں اپنے خواجہ کی ہوں
اور پکڑنے والوں کے لیے مَیں وحشی ہوں،
اگرچہ نظر بہ ظاہر میں پالتو ہوں۔''

اصل نظم کی کیفیت کو بیان کرنا مشکل ہے، چہ جائے کہ اُس کا اُردو ترجمہ، اس کی روح اور الفاظ دونوں کو کامیابی سے پیش کر سکے، لیکن یہ بات تو ظاہر ہے کہ اس نظم میں آہو (معشوق) اور شکاری (عاشق) کی مساوات میں آہو کا درجہ شکاری سے بہت بلند ہے۔ میر کے شعر میں بھی بہ ظاہر یہی مساوات ہے، کہ عاشق بہ منزلہ سگ ہے اور معشوق بہ منزلہ غزال ہے۔ عام طور پر کتا بہ وجہ نجاست ارذل مخلوقات میں شمار ہوتا ہے۔ پھر غلاظت پسندی، خوں خواری، ہڈی اور آنتیں، چربی اور اس طرح کی ناپاک چیزوں سے اُس کا شغف، اُس کی جنسیت، وغیرہ خصائل کی بنا پر کتے کو ہماری تہذیب میں بہت ادنیٰ قرار دیا گیا ہے۔ لیکن خاک نشینی، اپنے مالک سے وفاداری، گھر کے اندر مسکینی کے باعث عاشقوں نے خود کو معشوق کے کتے سے تشبیہ دینے سے گریز بھی نہیں کیا ہے۔ بل کہ میر نے معشوق کی گلی کے کتے سے برابری کو بھی فخر کی بات قرار دیا ہے:

فخر سے ہم تو کلہ اپنی فلک پر پھینکیں ‏ ‏ ‏ ‏ اس کے سگ سے جو ملاقات مساوات رہے ‏ ‏ ‏ ‏ (دیوانِ ششم)

کسی فارسی شاعر نے عاشق رسگ کا مضمون بڑے پُر لطف انداز میں بیان کیا ہے۔ یہاں سگ اصلی کتا بھی ہے اور متکلم رعاشق بھی ہے:

سحر آدم بہ کویت بہ شکار رفتہ بودی ‏ ‏ ‏ ‏ تو کہ سگ نہ بردہ بودی بہ چہ کار رفتہ بودی

(مَیں صبح صبح تیری گلی آیا۔ تو شکار کے لیے گیا ہوا تھا۔ تو جب کتا ہی اپنے ساتھ لے نہ گیا تو بھلا کس کام سے گیا تھا؟)

ان سب باتوں، اور روائت کی غیر معمولی نظم کے باوجود زیرِ بحث شعر میں میر نے بعض کمال کی باتیں کر دی ہیں۔ نزاکت، نفاست وحشت، حُسن اور رم خوردگی کے باعث معشوق کو آہو کہنا اُتنا ہی درست ہے جتنا خود کو بہ وجہ تیز رفتاری، ارادے کی مضبوطی، تعاقب میں استقلال کے باعث سگ کہنا۔ پھر کتے کے اعتبار سے ''لگا جاوے'' بھی بہت عمدہ ہے، کہ اس میں استقلال، تعاقب کا تسلسل اور جانور کے ''لاگو'' ہو جانے (یعنی خوں خوار ہو جانے) کے ساتھ عشق اور جنس

کا اشارہ بھی ہے، لیکن شعر کا سطحی منظر نامہ جتنا بے ضرر اور عشق کے انہماک سے بھرا ہوا ہے، اُس کا انجام (جو بیان نہیں ہوا، لیکن جس کا تصور نہایت آسان ہے) اُتنا ہی خونیں، تشدد آمیز اور ہلاکت انگیز ہے۔ شکاری کتا جب غزال کو آلے گا تو پھر غزال کا انجام خاک وخوں کے سوا کچھ نہ ہوگا۔ جب تک تعاقب جاری ہے، غزال کو سگ پر فوقیت ہے لیکن جب تعاقب ختم ہوگا تو سگ کو فوقیت حاصل ہوگی۔ اس طرح، تعاقب کرنے والا کتا، جو قوت باصرہ یا شامہ یا سامعہ، یا ان تمام قوتوں کا استعمال کرتے ہوئے۔ پوری دل جمعی اور ارتکاز اور یک سوئی کے ساتھ اپنے مقصود کے پیچھے لگا ہوا ہے، اسے عاشق کی مستقل مزاجی، پامردی، اور تندہی کی علامت بے شک کہہ سکتے ہے، لیکن تعاقب کے انجام میں وہی جاں باز اور جاں فشاں کتا خون اور جارحیت (violation) اور معصومیت کی بربادی کی علامت بن جاتا ہے۔ یعنی آہو بہ یک وقت علامت ہے حُسن، رمیدگی، نزاکت اور بکارت کی، اور سفک دم، (جنسی) تشدد کا محکوم ہونے کی کیفیت، اور خاک وخون میں لتھڑے ہوئے صید کی بھی، اسی طرح شکاری کتا بہ یک وقت علامت ہے استقلال فی العشق، جستجوے مقصود میں پامردی، یک سوئی اور لگن کی شدت کی اور خوں خواری، تباہی، جان پر جارحیت اور معصومیت کی بربادی کی بھی۔ ایسا سفاک شعر اور اجتماع ضدین کا یہ اُسلوب، خود میر کے یہاں کہیں اور نہیں ملتا، دوسرں کا تو ذکر ہی کیا ہے۔

مصحفی نے البتہ میر کے شعر کی گویا شرح ایک غیر معمولی شعر میں لکھ دی ہے:

کتا ہوں شکاری اس کو بھنبھوڑ ڈالوں ۔۔۔ وہ آہوے رمیدہ مل جاے تیرہ شب گر

مصحفی نے میر کے شعر کو کھول دیا یعنی (decode) کردیا ہے، لیکن ایسا نہیں کہ اُن کے یہاں سب کچھ سطح پر ہے۔ مشرق و مغرب دونوں کے عوام میں عقیدہ ہے کہ بعض لوگ رات کو جانور کا روپ دھار کر انسانوں اور جانوروں کے شکار کو نکلتے ہیں۔ انگریزی میں اُن کا نام (Lycanthropy) ہے۔ انگلستان اور مغربی یورپ کے بعض ملکوں میں عقیدہ ہے کہ ایسے لوگ بھیڑیے کی شکل بنا لیتے ہیں اور انھیں werewolf کہا جاتا ہے۔ مشرقی یورپ میں یہ عقیدہ کتے اور لگڑ بگھے کے بارے میں ہے اور انھیں (Werehound) اور (Werehyena) کہا جاتا ہے۔ جم کاربٹ (Jim Carbatt) نے لکھا ہے کہ ہمارے ملک میں یہی عقیدہ شیر کے بارے میں ہے، اور کمایوں کی پہاڑیوں، جنگلوں میں یہ عقیدہ عام تھا کہ بعض شیر، جو شکاریوں کے مارے نہیں مرتے، دراصل انسان یا دیوتا ہیں جو شیر کا روپ دھار کر جنگلوں میں بہ غرض شکار گھومتے پھرتے ہیں، ایسے ہی ایک شیر کا ذکر کاربٹ نے اپنی کتاب ''مندر کا شیر'' (The Temple Tiger) میں کیا ہے۔ مصحفی کا متکلم/عاشق بل کہ معشوق/آہو بھی بالکل صاف صاف (Lycanthropy) کی مثال معلوم ہوتے ہیں۔

میر اور مصحفی کے شعروں میں جو مضمون ہے، اُس کی صرف ایک اور مثال سے مَیں واقف ہوں۔ صائب کا شعر ہے:

دلم بہ پاکی دامان غنچہ می لرزد ۔۔۔ کہ بلبلاں ہمہ مستند و باغباں تنہا

(میرا دل غنچے کی پاک دامانی کے بارے میں لرز رہا ہے، کیوں کہ بلبلیں سب کی سب مست ہیں اور باغباں اکیلا ہے۔)

اس شعر کی شدید ڈرامائی کیفیت، اس کی فضا میں خوف و دہشت و خطرہ (menace) کا رنگ، اس کا ایجاز بیان، ان چیزوں کی وجہ سے میرؔ و مصحفیؔ کے شعر اس کے سامنے پھیکے پڑ گئے ہیں، لیکن میرؔ کے شعر میں زیر سطح جو خوف ناکی اور جوالیہ ہے، اور مصحفیؔ کے یہاں (Lycanthropy) کا جو نادر پہلو ہے، ان کے باعث میرؔ و مصحفیؔ کے اشعار کچھ کم دہشت ناک نہیں۔ اور شکاری کتے کے مضمون میں نئی ایجاد کا اعزاز تو میرؔ کو ہے ہی۔ ایسے شعروں کی روشنی میں میرا یہ عقیدہ اور مستحکم ہو جاتا ہے کہ کلاسیکی غزل کا مطالعہ ذہنی تحفظات کو ترک کیے بغیر ممکن نہیں، کیوں کہ ہمارے بزرگ تو بہ ہر حال شعر کہتے وقت ان تحفظات میں بند نہ تھے خواجہ منظور حسین مرحوم جیسے لوگ اس بات سے آگاہ نہ ہونے کے باعث غزل کے اشعار کی تاویل طویل کرنے پر خود کو مجبور پاتے تھے۔ بھلا جو لوگ ایسے شعر غزل میں کہہ دیتے ہوں انھیں انگریزی کی برائی کرنے کے لیے معشوق کے گورے پن اور سکھ کی برائی کرنے کے لیے معشوق کی زلف دراز جیسی ٹیٹوں کی آڑ لگانے کی کیا ضرورت تھی؟ عسکری صاحب اس حقیقت سے آگاہ تھے، اسی لیے اُنھوں نے خواجہ صاحب مرحوم سے اُن کی زندگی میں ہی سختی سے اختلاف کیا۔ خواجہ منظور مرحوم کے خیالات پر مزید بحث کے لیے ملاحظہ ہو $\frac{۳۵۶}{۱}$ ۔

$\frac{۴۷۹}{۴}$ معشوق کا ذہین ہونا، یا عاشق کا مدعا سمجھنے میں تیز ہونا، یہ مضمون نیا نہیں ہے۔ میرؔ نے اس میں دو خوبیاں مزید پیدا کی ہیں، ایک تو یہ کہ معشوق کی تیزی ذہن اور روشنی طبع تائید غیبی یا عطیۂ خداوندی ہے۔ گویا حُسن کی طرح ذہانت اور ذکاوت بھی معشوق کا حصۂ ازلی ہے، دوسرا نکتہ یہ کہ جب وہ ہونٹ کے ہلتے ہی بات کی تہ کو پہنچ جاتا ہے تو پھر دیر کس بات کی ہے؟ وہ عاشق رمتکلم کا مدعا سمجھ کیوں نہیں جاتا؟ اس کا جواب یہ ہے کہ بہ وجہ رعب حُسن، یا بہ وجہ اضطراب و بے ہوشی، یا بہ وجہ ازخود رفتگی، متکلم کو معشوق کے سامنے یارائے لب کشائی نہیں۔ اگر عاشق منھ کھولتا تو معشوق بات کو فوراً سمجھ لیتا۔ اس معنی کی رو سے مصرع ثانی میں ماضی بول کر حال نہیں مراد لی ہے (جیسا کہ اُردو میں عام ہے۔ مثلاً ''اگر وہ آیا تو آپ سے ضرور ملے گا'') بل کہ مصرع ثانی میں فعل کا صیغہ تمنائی ہے کہ اگر ہونٹ ذرا سا بھی ہل سکتے تو وہ میری بات (یعنی میرا اصل مدعا) فوراً سمجھ لیتا۔ ''بات کی تہ پا جانا'' یہاں بہت خوب ہے، کیوں کہ اس میں اشارے ہیں کہ اصل بات (درخواست وصل، یا اظہار عشق) صاف صاف نہ کہی جائے گی۔ اشاروں کنایوں میں اُدا ہوگی۔

''ذکا'' بہ معنی ''ذکاوت'' دل چسپ لفظ ہے، کہ اسی مادے (ذ ک و) سے ذکا (بالضم) بھی ہے، جس کے معنی ہیں ''سورج''۔ بات کی تہ کو پا جانے، معاملے کے روشن ہو جانے کے اعتبار سے یہاں ''ذکا'' بہ معنی ''سورج'' پڑھنا بھی خوب ہے۔ ''تائید ادھر کی ہے'' بھی بڑا عمدہ روز مرہ ہے۔

(۱۷۸۳) (۴۸۰)

مرا شعر اچھا بھی دانستہ ضد سے کسی اور ہی کا کہا جانتا ہے

۴۸۰/۱ حالی نے ''یادگار غالب'' میں لکھا ہے کہ ایک بار آزردہ کے سامنے کسی نے یہ شعر پڑھا:

لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں

آزردہ نے بہت تعریف کی۔ چوں کہ آزردہ بہ قول حالی غالب کا رنگِ سخن پسند نہ کرتے تھے، اس لیے جن صاحب نے یہ شعر سنایا تھا انھوں نے جب یہ بتایا کہ یہ شعر تو غالب کا ہے جنھیں آپ ناپسند کرتے ہیں، تو آزردہ نے کہا کہ اس میں مرزا نوشہ کا کیا کمال ہے، یہ شعر تو خاص ہمارے انداز کا ہے۔ آزردہ کی ڈھٹائی ایک طرف، لیکن حالی نے یہ واقعہ دو بار لکھا ہے، ایک بار شعر کے ساتھ اور ایک بار بغیر شعر نقل کیے۔ حالی معتبر آدمی تھے، اس لیے اُن کے بیان پر یقین کیے ہی بنے۔ ورنہ کسی معمولی غیر محتاط شخص کا یہ بیان ہوتا تو گمان گذر سکتا تھا کہ میر کا شعر دیکھ کر کسی نے من گڑھت اُڑا دی ہے۔ اس وقت تو یہی کہنا پڑتا ہے کہ ڈھیٹ، ناانصاف شخص کی نفسیات کی بہت خوب تصویر تو اس شعر میں ہے ہی، لیکن یہ بھی ایک طرح کا کشف ہی ہے کہ شعر میں جو بات کہی گئی ہے وہ واقعی رونما ہوئی۔ محمد حسین آزاد نے ذوق کے کشف کے بارے میں بہت سے واقعات ''آبِ حیات'' میں لکھے ہیں۔ آزاد نے دعوا تو نہیں کیا ہے، لیکن اُن کا مافی الضمیر یہی ہے کہ ذوق کو صاحب کشف اور ولی اللہ سمجھا جائے۔ میں میر کے بارے میں ایسا کوئی دعوا نہیں کرتا، لیکن غالب کے شعر اور آزردہ کے ردِ عمل کا پس منظر اس شعر کی دل چسپی اور چڑچڑے پن میں اضافہ ضرور کرتا ہے۔

دیوانِ ششم

ردیف ی

(۴۸۱) (۱۸۸۴)

۱۲۷۰ زمیں اور ہے آسماں اور ہے   تب آنا فانا سماں اور ہے
نہ وے لوگ ہیں نہ اجماع وہ   جہاں وہ نہیں یہ جہاں اور ہے
نہ ان لوگوں کی بات سمجھی گئی   یہ خلق اور ان کی زباں اور ہے
تجھے گو کہ صد رنگ ہو مجھ سے کیں   مری اور اک مہرباں اور ہے
ہوا رنگ بدلے ہے ہر آن میر   زمین و زماں ہر زماں اور ہے

۴۸۱/۱ مطلعے میں کوئی خاص بات نہیں۔ اسے غزل کی صورت بنانے کے لیے رکھا گیا ہے۔ ''آسماں'' اور ''سماں'' کے قافیوں پر ''اُستاد'' قسم کے لوگ ایطائے خفی کا حکم لگائیں گے۔ لیکن جیسا کہ ہم غزل ۲۳۹، ۲۵۱، ۲۵۵ وغیرہ پر دیکھ چکے ہیں، میر نے ایسے قافیوں کو بے تکلف روا رکھا ہے۔ غالب تک کے یہاں ''آساں'' اور ''انساں'' کی مثال موجود ہے، لیکن بعض ''اُستاد لوگ''، جنھیں روحِ شعر سے کوئی مَس نہیں، اور جن کا دوکان کی رونق کج بحثی اور بدمذاقی سے ہے، یہی کہے جائیں گے کہ ''پرانے اساتذہ'' کا حکم ہے کہ ''سماں'' اور ''آسماں'' میں ایطائے خفی ہے۔ ہماری شاعری میں غیر ضروری قید و بند کا آغاز انیسویں صدی کے ربع آخر میں حالی وغیرہ کے ردِ عمل میں شروع ہوا، کہ اگر شاعری اسی کا نام ہے کہ برکھا رت اور حُبِ وطن پر نظمیں کہی جائیں، تو ہماری طرف سے اُستادی کا معیار یہ ہے کہ شاعری کو بہ طور ''فن'' اور بھی سخت اور تغیر ناپذیر بنا دیا جائے۔ یعنی نئے خیالات سے محفوظ رہنے کا طریقہ یہ ہے کہ اپنے دائرے کو اور بھی تنگ کر لیا جائے۔

اب میر کے مطلعے کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔ ''آناًفاناً'' (بروزن فعلن فعولن) دل چسپ ہے، کیوں کہ یہ عربی تلفظ کے مطابق ہے۔ اُردو میں بروزن فعلن فعلن بولتے بھی ہیں اور لکھتے بھی ہیں، یعنی آنا فانا۔ لیکن میر نے اور جگہ بھی آنا فانا ہی لکھا ہے:

نیا آنا فانا اس کو دیکھا   جدا تھی شان اس کی ہر زماں میں   (دیوانِ دوم)

زیرِ بحث مطلعے پر دیوانِ دوم کے شعر کا کچھ اثر یقیناً ہے، لیکن مطلعے میں بات مبہم رکھی ہے۔ بہ ظاہر نشے کی سی کیفیت کا تذکر ہے، یا پھر مراقبے کے عالم کا حال ہے، لیکن بہ حیثیت مجموعی شعر میں وہ زور نہیں جو حُسنِ مطلع میں ہے۔ دیوانِ دوم کا شعر بہ ظاہر سورۂ رحمٰن کی آیت کُلَّ یَوْمٍ هُوَ فِیْ شَاْنٍ کے مضمون پر ہے۔ در حقیقت ایسا ہے نہیں۔ آیۂ شریفہ میں ''شان'' اپنے اصل معنی میں ہے۔ اس کا ترجمہ حضرت مولانا شاہ اشرف علی صاحب تھانوی نے یوں لکھا ہے: ''وہ ہر وقت کسی نہ کسی کام

میں رہتا ہے۔'' دین۔ جے داؤد نے یوں ترجمہ کیا ہے:

Every day some new task employs him.

میر کا شعر صوفیوں کے اس مضمون پر مبنی ہے کہ اللہ تعالیٰ کا کوئی اسم کبھی معطل نہیں ہوتا۔ کائنات ہر وقت فنا ہوتی اور پھر وجود میں آتی رہتی ہے۔ زیرِ بحث مطلع میں بدلتے ہوے واردات اور دل پر گذرنے والے (یا چشم تخیل میں پھر آنے والے) نئے نئے معاملات کا ذکر ہے۔ یا ممکن ہے یہاں کسی ذہنی واردات کا ذکر ہو، مثلاً کسی (Psychodelic) تیز Drug کھا لینے کے بعد دماغ محسوس کرتا ہے کہ کوئی نئی دنیا ہمارے سامنے ہے۔ اگر ایسا ہے تو یہ شعر غیر معمولی ٹھہرے گا۔

۲/۴۸۱ ''اجماع'' کے معنی ہیں ''جمع ہونا''۔ فقہ میں ''اجماع ملت'' کے معنی میں ''کسی بات پر ملت اسلامیہ کا متفق ہو جانا۔'' حدیث پاک خاتم النبیین حضرت محمد صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم میں ہے کہ میری اُمت کبھی کسی بات پر غلط متفق نہ ہوگی (لا یجتمع امتی علی الضلالة او کما قال رسول اللہ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم)۔ لہٰذا بہت سے مسائل پر فیصلہ اجماع ملت کے حوالے سے ہوا ہے۔ شعر زیرِ بحث میں دونوں معنی مناسب ہیں۔ ایک تو یہ کہ اب ویسے لوگ نہیں رہ گئے جیسے پہلے زمانے میں تھے۔ اب اس طرح کے مجمع النفائس کہاں، لوگوں کا ویسا مجمع کہاں جیسا پرانے زمانے میں تھا۔ دوسرے معنی یہ کہ اب لوگوں کا کسی بات پر اتفاق اس طرح نہیں ہوتا جیسے گذشتہ دنوں میں ہوتا تھا۔ دوسرے مصرعے میں ایک عام سی بات کو (اب دنیا بدل گئی ہے) بڑے ڈرامائی لیکن انکشافی انداز میں کہا ہے۔ (یعنی ڈرامے کا وہ انداز نہیں کہ کوئی شخص کسی کو مخاطب اور متوجہ کر کے کہے۔) ''جہاں'' کی تکرار سے کئی فائدے اٹھائے ہیں۔ اگر صرف یہ کہتے کہ ''جہاں وہ نہیں'' یا'' جہاں اور ہے'' تو محض زمانی اور حالی تغیر کا مفہوم ہوتا۔ (یہ) جہاں وہ (جہاں) نہیں یہ جہاں (کوئی) اور (جہاں) ہے، کہنے سے مراد یہ بھی نکلتی ہے کہ ہم اتم یا ہم سب اپنی مانوس دنیا سے اُٹھا کر کسی اور ہی دنیا میں منتقل کر دیے گئے ہیں۔ یا پھر تبدیلی کے مفہوم کو محض زمانی اور حالی تبدیلی سے زیادہ پُر زور بنا کر کہا ہے کہ تبدیلی ایسی ہے گویا دنیا کی ماہیت ہی بدل گئی، اس کی مت ہی بدل گئی، گویا یہ دنیا وہ دنیا ہی نہیں جس میں ہم پیدا ہوے تھے اور رہتے آئے تھے۔ موخر الذکر معنی میں تشبیہی کیفیت ہے۔ اوّل الذکر معنی میں استعاراتی کیفیت ہے۔ تشبیہ بعض اوقات استعارے سے زیادہ پُر زور ہوتی ہے، کیوں کہ استعارے کے مضمرات پر غور کرنا پڑتا ہے۔ تشبیہ اپنی بات صاف صاف کہہ دیتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ خود تشبیہ بعض اوقات استعارے کا سہارا لیتی ہے، کیوں کہ استعارہ پوری زبان میں جاری ہے، اور طرح طرح کے بھیس بدل کر متن میں در آتا ہے۔

شعر زیرِ بحث میں روز مرہ کا استعمال بھی بہت خوبی سے ہوا ہے۔ یہ کہیں نہیں کہا کہ گذشتہ زمانے کے مقابلے میں اس زمانے کا ذکر ہے۔ لیکن فحوائے کلام میں ایسا ہے (اب نہ وہ لوگ ہیں، نہ وہ مجمع) کہ صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ گذرے ہوے زمانے کو موجودہ زمانے پر فوقیت دی گئی ہے۔ کمال فن یہ ہے کہ یہ امکان پھر بھی رکھ دیا ہے کہ شاید یہ سوتے جاگتے کا قصہ جیسی بات ہے، کہ متکلم کو واقعی اُٹھا کر کسی اور زمانے یا کسی اور دنیا میں ڈال دیا گیا ہے۔ اقبال کا شعر یاد آنا لازمی ہے:

شاید کہ زمیں ہے وہ کسی اور جہاں کی ‏ ‏ ‏ تو جس کو سمجھتا ہے فلک اپنے جہاں کا

توقع تو نہیں کہ اقبال کو میر کا شعر معلوم رہا ہو، اور اقبال کا شعر ان کے نظام فکر سے بالکل ہم آہنگ بھی ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ میر کے شعر کے مضمرات میں اقبال کا شعر بھی شامل ہے۔

''اجماع'' کے ایک معنی ''عزم کرنا'' بھی ہیں۔ یہ معنی اُردو میں نہیں دیکھے گئے، لیکن زیر بحث شعر میں یہ معنی لگائے جائیں تو ایک پہلو یہ نکلتا ہے کہ اب لوگوں میں وہ عزم نہیں۔ اس سے مراد یہ ہو سکتی ہے کہ اس زمانے کے لوگوں میں معشوق کے لیے عزم نہیں۔ لوگوں کے دل بجھے ہوئے ہیں۔ ان میں عزم کی کمی ہے۔ صائب نے عزم سفر اور سودائے عشق کو ایک ساتھ باندھا ہے:

ہم چو عزم سفر ہند کہ در ہر دل ہست　　رقص سودائے تو در ہیچ سرے نیست کہ نیست

(کوئی سر ایسا نہیں جس میں تیرا سودا رقصاں نہ ہو، جیسے ہندستاں کے لیے عزم سفر، کہ ہر دل میں ہے۔)

اُردو میں ''اجماع'' کو ''خاطر'' اور ''طبیعت'' کے ساتھ ''جمعیت، اطمینان، یک سوئی'' کے معنی میں البتہ بولتے ہیں۔ یہ معنی بھی یہاں مناسب ہیں، کہ اب لوگوں میں وہ جمعیت خاطر نہیں رہ گئی۔

$\frac{481}{3}$ بہ ظاہر یہ شعر $\frac{481}{1}$ سے مربوط معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ایسا ہے نہیں، کیوں کہ شعر کثیر المعنی ہے، اور گذشتہ سے مربوط کرنے پر اس کے معنی محدود ہو جائیں گے۔ ایک معنی تو یہ ہیں کہ ان لوگوں کی بات ہماری سمجھ میں نہیں آتی۔ یعنی زور اس بات پر ہے کہ ان لوگوں کی بولی، طور طریقے، ہم لوگوں سے مختلف ہیں۔ اور جو لوگ مختلف ہوتے ہیں وہ بُرے یا کم تر سمجھے جاتے ہیں۔ تہذیبوں کا عام طریقہ ہے کہ جو رسوم و رواج اپنے مقامی رسوم و رواج سے مختلف ہوتے ہیں، انھیں بُرا سمجھا جاتا ہے۔ ہر تہذیب اپنے اقدار کو مطلق و درست سمجھتی ہے، لہٰذا اگر ان لوگوں کی بات ہماری سمجھ میں نہ آئی، تو اس میں قصور ان ہی لوگوں کا ہے۔ ''خلق'' بہ معنی ''لوگ'' تو ہے ہی، لیکن اس میں ''خلقت'' (بہ معنی پیدائش، لہٰذا طینت، فطرت) کا بھی اشارہ ہے۔ یعنی یہ لوگ ہم سے مختلف پیدا کیے گئے ہیں۔ لہٰذا اگر ہم نے ان کی بات نہ سمجھی تو کچھ عجب نہیں۔ ان لوگوں کی بناوٹ ہی اور ہے، یہ شاید کسی اور اُصول کے تحت تخلیق کیے گئے ہیں۔ ہمیں ان لوگوں سے کیا لینا دینا۔

مندرجہ بالا معنی کی رو سے ''ان لوگوں کی بات نہ سمجھی گئی'' کے معنی ہیں ''ان لوگوں کی بات سمجھ میں نہ آئی۔'' اُردو میں فعل مجہول کا استعمال کم ہوتا ہے، اور اس میں بھی اکثر براہ راست معروف کا مفہوم ہوتا ہے۔ حُسن کلام کے لیے معروف کی جگہ مجہول لکھ دیتے ہیں۔ مثلاً غالب نے تفتہ کے نام لکھا ہے (اگست ۱۸۵۰) ''یہ واسطے تمھارے معلوم رہنے کے لیے لکھا گیا ہے'' یہاں معنی یہ ہیں کہ ''میں نے یہ باتیں تمھاری معلومات کے لیے لکھی ہیں۔'' اسی طرح، میر کے مصرع اول کو بھی صیغہ معروف کے معنی میں قرار دے کر یہ مفہوم نکال سکتے ہیں کہ ان لوگوں کی باتیں ہی سمجھ میں آنے کے قابل نہ تھیں۔

دوسرے معنی کی رو سے قصور سننے والوں کی فہم کا ہے، کہ انھوں نے نو وارد لوگوں، یا اجنبی لوگوں، یا نئی بات کہنے والوں کی بات سمجھی نہیں، نہ انھوں نے کوشش کی کہ ان کی باتیں سمجھ سکیں، اور نہ وہ اس بات کو سمجھ پائے کہ یہ لوگ کسی اور ملک یا تہذیب یا طرز فکر کے لوگ ہیں۔ ان کی بات سمجھنے کے لیے کوشش یا خاص تیاری کی ضرورت ہے۔ ان معنی کی رو سے تاثر کچھ ایسا بنتا ہے کہ وہ لوگ جن کی بات نہیں سمجھی گئی، کوئی خاص پیغام لائے تھے، یا ان کے پاس کوئی خاص علم یا عقل کی دولت

تھی۔ ان کی بات نہ سمجھنے والوں نے اس پیغام یا علم یا عقل کی بات حاصل کرنے کا موقع کھو دیا۔ کسی نے کیا خوب کہا ہے:

سوار دولت جاوید بر گذار آمد عنان او نہ گرفتند از گذار برفت

(دولت جاوید کا سوار شارع عام پر آیا۔ لوگوں نے اُس کی عنان نہ پکڑی۔ وہ آگے بڑھ گیا۔)

اُوپر جو معنی بیان کیے گئے اُن کی روشنی میں غالبؔ اور حالیؔ کے شعر پڑھیں۔ غالبؔ:

بیاوریدگر ایں جا بود زباں دانے غریب شہر سخن ہائے گفتنی دارد

(اگر یہاں کوئی زباں داں ہو تو اُس کو بلواؤ۔ شہر میں ایک اجنبی ہے اور اس کے پاس کہنے کی کچھ باتیں ہیں۔)

غالبؔ پر میرؔ کا پرتو ہے، اور غالبؔ کا سایہ حالیؔ پر ہے:

کوئی محرم نہیں ملتا جہاں میں مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زباں میں

یہ مضمون میرؔ نے بھی کئی بار بیان کیا ہے۔ مثلاً:

رہی نہ گفتہ مرے دل میں داستاں میری نہ اس دیار میں سمجھا کوئی زباں میری (دیوانِ اوّل)

کس کس ادا سے ریختے مَیں نے کہے ولیک سمجھا نہ کوئی میری زبان اس دیار میں (دیوانِ سوم)

میرؔ کے زیرِ بحث شعر میں دونوں معنی کی رو سے ہلکی سی تلخی اور مایوسی ہے۔ اور اگر یہ فرض کریں کہ معنی اوّل کا متکلم عاشق ہے، تو اور ایک پہلو پیدا ہوتا ہے، عاشق کے سامنے لوگوں نے کچھ شرطیں رکھیں، یا اُس سے کچھ مطالبے کیے۔ مثلاً شرط یہ رکھی کہ اگر تم عشق ترک کر دو تو ہم تمھیں بہت دولت دیں گے، یا اگر شہر میں رہنا منظور ہے تو عشق ترک کر دو۔ یا مطالبے کچھ اس طرح کے کیے کہ تم معشوق کا نام لینا چھوڑ دو، یا تم معشوق کی گلی میں جانا چھوڑ دو۔ اس پر عاشق اپنے دل میں کہتا ہے کہ یہاں کے لوگ کسی اور مٹی کے بنے ہیں، ان کی زبان ہی کچھ اور ہے۔ خدا معلوم یہ کیا کہہ رہے ہیں، میری سمجھ میں تو کچھ آیا نہیں۔ ان معنی کی رو سے شعر میں تلخی اور زیادہ ہو جاتی ہے۔ اور عاشق بہ طور اجنبی اور غیر (Outsider) کا کردار مزید مستحکم ہو جاتا ہے۔

۴۸۱/۴ شعر کا مخاطب معشوق بھی ہو سکتا ہے، کوئی عام شخص بھی، اور کوئی بر سر اقتدار شخص، مثلاً کوئی حاکم وغیرہ بھی۔ مصرع ثانی کے ابہام کی وجہ سے کئی معنی ممکن ہیں۔

(۱) ایک اور مہربان (شخص) ہے جو میرا مخالف ہے۔ یہاں ''مہربان'' طنزیہ ہے۔ ''مری اور ہونا'' بھی طنزیہ ہو سکتا ہے۔ جس طرح ''مہربان'' طنزیہ ہے۔ یا پھر یہ ''طرف ہونا'' کا ترجمہ ہو سکتا ہے۔ ''طرف ہونا'' کے بھی دونوں معنی درست ہیں۔ (۱) مخالف ہونا، مقابل ہونا، جھگڑنا اور (۲) عام معنی، یعنی ساتھ ہونا، ہم خیال ہونا، ''اک مہرباں اور ہے'' کے بھی دو معنی ممکن ہیں، (۱) ایک مہربان مزید ہے، یعنی تم تو ہو ہی، لیکن ایک اور شخص بھی ہے۔ (۲) ایک شخص جو تم سے بھی زیادہ مہربان ہے۔ ''مہربان'' کے دونوں معنی ہر صورت میں برقرار رہتے ہیں۔

(۲) تم میرے ہزار مخالف ہو، لیکن میرا ایک مہربان اور ہے (جو تم پر، تمھاری تمام دشمنی پر، بھاری ہے۔)

(۳) اے مہربان! میری طرف ایک اور شخص ہے۔ یہاں ''طرف'' کے دونوں معنی ممکن ہیں۔

(۴) ''مہربان'' کو طنزیہ فرض کرنے سے ایک معنی اور نکلتے ہیں، کہ تم کو مجھ سے ہزار کینہ ہو، لیکن پھر بھی میرا ایک دشمن اور بھی ہے۔

مصرع اولیٰ میں بھی ''صد رنگ'' دل چسپ ہے۔ ''رنگ'' بہ معنی ''طرح'' کے اعتبار سے ''صد رنگ'' کے معنی ہوے ''سو طرح''۔ یعنی تم چاہے طرح طرح سے مجھ سے دشمنی کرو۔ اگر ''صد رنگ'' کے معنی ''سو رنگوں والا'' لیا جاے (ملاحظہ ہو ۲۸۹/۴) تو مراد ہوئی ''ایسی دشمنی جس کے سو رنگ ہوں۔'' اگر ''صد رنگ'' کو خطابیہ قرار دیں تو معنی ہوے ''اے (معشوق) صد رنگ'' یعنی ''اے وہ جو صد رنگ'' ہے، نئی نئی شان اور نئے نئے روپ والا ہے۔

''کیں'' بہ معنی ''کینہ'' بھی ہے، اور بہ معنی ''جنگ، دشمنی'' بھی۔ غرض کہ اس شعر میں ہر لفظ معمول سے زیادہ معنی دے رہا ہے۔ پھر معنی کے اعتبار سے شعر کا لہجہ بھی بدلتا ہے۔ اگر ''مہربان'' طنزیہ ہے تو لہجے میں ایک مایوسی، کچھ تلخی، اور نظام عالم میں انصاف کی کمی کا تھوڑا سا شکوہ ہے، یعنی مخاطب (معشوق یا کوئی شخص) دشمنی میں کیا کم تھا، اور میری بُرائی میں کون سی کمی کر رہا تھا کہ ایک اور دشمن میرے بر سر کیں ہوا۔ ایک چینی کہاوت ہے کہ اگر تمھارے نو سو ننانوے دوست ہیں اور ایک دشمن، تو بھی تمھارا دشمن تمھیں ہر جگہ دکھائی دے گا۔ کچھ ایسا ہی عالم اس شعر میں ہے۔ اگر ''مہربان'' اپنے اصل معنی میں ہے، تو شعر کے لہجے میں درویشانہ اعتماد، توکل علی اللہ، اور عزم و وقار ہے۔

ایک سوال یہ اُٹھتا ہے کہ دوسرا شخص کون ہے جو متکلم کا دشمن ہے؟ یعنی ایک دشمن تو وہی شخص ہے جس سے خطاب کیا جا رہا ہے، اور دوسرا وہ جس کا تذکرہ مصرع ثانی میں ہے۔ تو وہ دوسرا دشمن کون ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں، دوسرا دشمن قضا و قدر، آسمان، دوست نما دشمن، کوئی بھی مخالف، ہو سکتا ہے۔ یا اگر مصرع اولیٰ کا مخاطب معشوق نہیں، بل کہ موخر الذکر کی طرح کی کوئی ہستی ہے، تو مصرع ثانی میں دشمن معشوق ہو سکتا ہے۔ غرض عجب رنگا رنگ امکانات ہیں۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ کائنات میں انسان پھر ایک اجنبی یعنی غیر (outsider) اور غیر قوتوں کا ہدف معلوم ہوتا ہے۔ میر نے حسب معمول روا روی میں گہری بات کہہ دی ہے۔ انسانی المیے کا نچوڑ اس شعر میں آ گیا ہے۔

۴۸۱/۵ ''ہوا کا رنگ بدلنا'' لغات میں نہیں ملا۔ ''آصفیہ'' میں ''ہوا کا رنگ رنگ دیکھنا'' ضرور درج ہے۔ یوں اس کا اندراج کچھ ایسا ضروری بھی نہیں، کہ ''ہوا'' بہ معنی ''زمانہ، وقت'' اور ''رنگ'' بہ معنی ''کیفیت، حالت'' عام ہے، لیکن جب ''ہوا پھرنا''، ''ہوا کا رخ بدلنا'' وغیرہ درج ہو سکتے ہیں تو ''ہوا کا رنگ بدلنا'' بھی شمول کا حق رکھتا ہے۔ میر اسے پہلے بھی باندھ چکے ہیں:

ہے آگ کا سا نالہ کا ہش فزا کا رنگ　　　کچھ اور صبح دم سے ہوا ہے ہوا کا رنگ　　　(دیوان دوم)

شعر میں معنی کی کوئی خاص خوبی نہیں، سواے اس کے کہ زمین و زماں دونوں ہوا کے رنگ کے ساتھ بدلتے ہیں، یا یہ کہ زمین و زماں ہر آن بدلتے ہیں، اس کی خبر ہمیں ہوا کے بدلتے رنگ سے ملتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ زمین بھی ہر لحہ بدلتی ہے، اور زماں بھی ہر لحہ بدلتا ہے، یعنی زمان نہ صرف اپنے گذرنے کے باعث بدلتا رہتا ہے، بل کہ یہ بھی کہ اس کی نوعیت بھی بدلتی رہتی ہے۔ ہراقلیطس کا قول میر کو ضرور معلوم ہوگا کہ ہم ایک ہی ندی میں دوبارہ قدم نہیں رکھتے۔ (اس

سلسلے میں ۲۴۳/۱ ملاحظہ ہو۔) زماں کا ہر زماں بدلنا بھی خوب روز مرہ ہے۔ لیکن شعر کی اصل قوت اس کی شور انگیزی اور کیفیت میں ہے۔ اگر اس شعر کو عالم اور نظم عالم پر رائے زنی قرار دیں تو یہ شور انگیز ہے اور اگر اسے تبدیل حال اور انسانی زندگی کے ضعیف البیان ہونے کے مضمون پر مبنی قرار دیں تو کیفیت کا پلہ بھاری ہے۔ رنگ ہوا پر مزید اشعار کے لیے ملاحظہ ہو ۴۶۳/۱۔

جناب حنیف نجمی نے مطلع کیا ہے کہ ''زماں'' کے ایک معنی ''آسماں'' بھی ہیں اور ''غیاث اللغات'' کے حوالے سے انھوں نے لکھا ہے کہ جب ''زماں'' بہ مقابلہ ''زمین'' آئے تو وہاں ''زماں'' کے معنی آسمان ہوتے ہیں۔ اس نکتے کی روشنی میں شعر مزید معنی خیز اور شور انگیز ہو جاتا ہے۔ جناب نجمی کی نکتہ سنجی لائق داد ہے۔

(۴۸۲) (۱۸۸۶)

۱۲۷۵ ویرانی بدن سے مرا جی بھی ہے اداس منزل خراب ہووے تو مہماں کیا رہے

۴۸۲/۱ یہاں غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے:

ہر یک مکان کو ہے مکیں سے شرف اسد مجنوں جو مر گیا ہے تو جنگل اداس ہے

غالب کے شعر میں جنگل کی اداسی کا مضمون تازہ ہے اور کیفیت سے بھرپور بھی۔ عام طور پر غالب کے یہاں کیفیت کم کم ہے۔ وہ تجرید کے شاعر ہیں، اور تجرید میں کیفیت بہت کم ہوتی ہے۔ محولہ بالا شعر میں کیفیت کے ساتھ دعوا اور دلیل نے بھی خوب رنگ پیدا کیا ہے۔ دلیل اگرچہ موضوعی (subjective) ہے، لیکن جذباتی اثر (= کیفیت) سے اس قدر بھرپور ہے کہ اس بات کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ میر کے زیر بحث شعر میں دلیل مکمل اور معنی خیز ہے۔ ''منزل'' بہ معنی ''اترنے، ٹھہرنے کی جگہ'' بھی ٹھیک ہے اور ''منزل'' بہ معنی ''گھر، رہنے کی جگہ'' بھی ٹھیک ہے۔ پہلی صورت میں ''رہے'' کے معنی ہوں گے ''قیام کرے، ٹھہرے (سرائے میں)۔'' دوسری صورت میں معنی ہوں گے ''رہنا پسند کرے، مزید رکنا پسند کرے (گھر میں۔)'' دونوں صورتوں میں ''مہمان'' کا استعارہ بھی بالکل درست ہے۔ پہلی صورت میں معنی ہوں گے کہ جسم ایک مہمان سرا ہے۔ مہمان (جی، میرا دل، معشوق) یہاں چند دن ٹھہرنے کی نیت سے آیا تھا۔ لیکن یہ مہمان سرا اس قدر ویران ہو چکی ہے کہ مہمان اس میں ٹھہرنا پسند نہیں کرتا۔ اب اگرچہ ''مہمان'' بہ معنی ''دل''، ''جی'' ہے، تو مراد یہ ہوئی کہ میرا دل رجی ٹھہرتا نہیں۔ قرار نہیں پاتا۔) اور قرار پائے رٹھہرے بھی تو کیسے، جب بدن اتنا ویران ہو چکا ہے کہ اس میں ٹھہرنے کی جگہ نہیں۔ ان معنی کی رو سے جی ٹھہرنا = قرار پانا کو لغوی معنی دے کر استعارہ معکوس پیدا کیا ہے۔ دوسرے معنی یہ نکلے کہ جی اب جا رہا ہے (جان نکلی جا رہی ہے) کیوں کہ بدن اتنا ویران ہو چکا ہے، کہ جان، جو بہ ہر حال عارضی چیز ہے (جسم میں مہمان کی طرح ہے) ایسے اجڑے ہوئے گھر میں مزید رہنا پسند نہیں کرتی۔

اگر ''ہووے'' کو ''ہو رہی ہو'' ر ''ہو جائے'' کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ نکلا کہ جب بدن کی بستی خراب ہو رہی ہو یا کسی باعث (مثلاً لوٹ مار، تاراج وغیرہ) خراب ہو جائے تو اس میں مہمان کہاں سے آ کر رہے گا؟

اگر ''جی'' کو مہمان نہ فرض کریں، بل کہ جی اُداس ہونے کو محض طبیعت کی اُداسی، اور عام نفسیاتی صورتِ حال فرض کریں، تو ''مہمان'' بہ معنی ''معشوق'' یا بہ معنی ''جان'' بہتر ہوگا۔ یعنی مَیں اُداس ہوں کہ اس اُجڑے گھر میں معشوق کیا آکر ٹھہرے گا۔ یا پھر ایسے اُجڑے بدن میں میری جان بھلا کیوں رہنا پسند کرے گی؟

اگر اس مفہوم پر زور دیں کہ ''بھلا مہمان ایسے اُجڑے گھر میں کیوں رہیں / رہے؟'' تو مراد یہ بنتی ہے کہ ایسے گھر میں مہمان تو کیا، لیکن غیر لوگ، شیطان، اجنبی لوگ، اپنا قبضۂ غاصبانہ جمانے والے، رہ جائیں تو رہ جائیں۔ لہٰذا بدن جب اُجڑ جائے تو اس میں کسی مطبوع مہمان کے آنے یا ٹھہرے رہنے کا امکان ختم ہو جاتا ہے۔ ان معنی کی رو سے مصرع اولیٰ میں ''مرا جی بھی ہے اُداس'' زیادہ معنی خیز ہو جاتا ہے کہ بدن تو سنسان، اداس تو ہے ہی، میرا جی بھی اُداس ہے کہ ایسے گھر میں اب کون ٹھہرے گا۔

یہ سوال اُٹھ سکتا ہے کہ ''ویرانی بدن'' سے کیا مراد ہے؟ ''ویرانی'' کے ایک معنی ''اُداسی، بربادی، ابتری'' بھی ہیں۔ اسی طرح، ''اُجڑی صورت''، ''اُجڑا چہرہ'' ایسی شکل صورت کو کہتے ہیں جو یا تو اپنا حُسن کھو چکی ہو، یا جو بناؤ سنگار سے عاری، اُداس اُداس ہو۔ ''اُجڑا ہوا بدن'' یا ''ویران بدن'' لغات میں نہیں ملا، لیکن عادل منصوری نے ہمارے زمانے میں بڑی خوبی سے لکھا ہے:

شاید کوئی چھپا ہوا سایہ نکل پڑے اُجڑے ہوئے بدن میں صدا تو لگایئے

لہٰذا ''ویران بدن'' کے معنی ہوئے ایسا بدن جو اپنی شادابی، قوت اور شان کھو چکا ہو۔ چوں کہ میر نے ''ویرانی بدن سے'' کہا ہے، اس لیے کنایہ تبدیل حال کا ہے، یعنی بدن پہلے تو قوت اور حرکت سے، حُسن اور خوبی سے بھرا ہوا تھا، لیکن اب ویران ہو گیا ہے، ویرانی کی وجہ عشق کے شدائد ہو سکتے ہیں، مرورِ ایام ہو سکتا ہے، کوئی خاص واقعہ ہو سکتا ہے، جو بدن کو ویران کر گیا۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اگرچہ میر کا شعر غالب کے منقولہ بالا شعر کے مقابلے میں بہ ظاہر بہت زرق برق نہیں رکھتا، لیکن معنی کے لحاظ سے غالب کے شعر سے زیادہ عمیق ہے۔ ہاں یہ اُن چند شعروں میں سے ضرور ہے جہاں غالب کا شعر بہ لحاظ کیفیت میر کے شعر پر بازی لے گیا ہے۔

مہذب لکھنوی کی کتاب ''دور شاعری'' کا مرکزی کردار ایک اُستاد ہیں جو اپنے ہم نشینوں اور ہم صحبتوں کو باتوں باتوں میں شعر و سخن کے نکات بتایا کرتے ہیں، اُستاد کا کردار بہت دل کش اور باوثوق ہے، لیکن کبھی کبھی وہ چوک بھی جاتے ہیں۔ چناں چہ ایک نشست میں اُنھوں نے مندرجہ ذیل شعر سنایا (اپنا نہیں، کسی اور کا) اور اس کی بہت تعریف کی:

نکلی ہے تن سے جانِ حزیں دل اداس ہے وہ کارواں لٹا ہے کہ منزل اداس ہے

اُنھوں نے مصرع ثانی میں لفظ ''وہ'' کے زور کا بہ طور خاص ذکر کیا، کہ یہ ایک لفظ یہاں پورے پورے شعروں پر بھاری ہے۔ ''وہ'' کے زور میں تو کوئی شک نہیں۔ لیکن اُستاد نے یہ بات واضح نہیں کی کہ اس شعر پر میر کے (زیرِ بحث) شعر کا پرتو بالکل واضح ہے، اور شاعر کی عدم احتیاط کے باعث یہ شعر دولخت ہو گیا ہے۔ مصرع اولیٰ میں کہا کہ بدن سے جان نکل گئی اور

اس کے فراق میں دل اُداس ہے۔ لیکن مصرع ثانی سے معلوم ہوا کہ جان کی منزل دل تھا اور جان مثل کارواں تھی۔ گویا جان ابھی تن تک پہنچی نہ تھی کہ تن سے نکل گئی۔ ظاہر ہے کہ یہ بالکل مہمل ہے۔ الگ الگ دونوں مصرعے اچھے ہیں، اور مصرع ثانی تو یقیناً بہت عمدہ ہے۔ لیکن موجودہ صورت میں شعر دولخت ہے، کہ دونوں مصرعوں میں دو الگ الگ باتیں ہیں، اور ان کا ربط قائم نہیں کیا، اور نہ بہ صورت موجودہ یہ ربط قائم ہو سکتا ہے۔ میر نے اسی غزل میں اسی مضمون کو دوسرے پہلو سے باندھا ہے۔ ان کا شعر دلیل اور ربط کی پختگی کے لیے مثال کا کام کر سکتا ہے:

جب تن میں حال کچھ نہ رہے جان کیا رہے　　حال خراب جسم ہے جی جانے کی دلیل

(۴۸۳)　　(۱۸۹۱)

ادھر نہ دیکھے ہے وہ کبھو تو نگہ کا اس کی مگر زیاں ہے　　نہیں جو دیکھا ہے ہم نے اس کو ہوا ہے نقصان جان اپنا

۴۸۳/۱ یہ مضمون بالکل نیا ہے کہ معشوق کی شرم وحیا، یا تغافل، کے سوا کوئی اور وجہ اس بات کی تلاش کی جائے کہ وہ عاشق کی طرف دیکھتا کیوں نہیں۔ دیکھیے پیرانہ سال پیر اک بحر مضمون میں کیسی کیسی غواصی کر رہا ہے، کہ مصرع ثانی میں کثرت سے نئی باتیں بھر دی ہیں۔ ہم نے معشوق کو نہیں دیکھا، تو اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ ہماری جان گھٹ گئی۔ یعنی ہماری قوت جانی میں کمی آئی، یا ہماری عمر گھٹ گئی۔ لیکن معشوق جو ہماری طرف نہیں دیکھتا تو اس لیے کہ وہ دیکھتا تو اس کی نگاہ کا زیاں ہوتا۔ اس کے حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) ہم دیکھنے کے قابل نہیں ہیں، لہٰذا وہ دیکھتا تو اس کی نگاہ ضائع ہی جاتی۔

(۲) ہم اتنے بُرے ہیں کہ وہ ہمیں دیکھتا تو اس کی آنکھوں کو تکلیف پہنچتی۔

(۳) ہم اُسے نہیں دیکھتے تو ہماری جان گھٹتی ہے، لیکن وہ ہمیں دیکھے تو اس کی نگاہ گھٹ جائے گی۔

پہلے معنی کے اعتبار سے ''نگاہ'' بہ معنی (glance) ہے، دوسرے معنی کے اعتبار سے ''نگاہ'' بہ معنی (eye) ہے، اور تیسرے معنی کی رو سے ''نگاہ'' بہ معنی (power of sight) ہے، معمولی سے، سامنے کے لفظ کو اس طرح استعمال کر دینا کہ اس کے مختلف معنی بہ روئے کار آ جائیں، کمالِ فن اور کسے کہتے ہیں؟ لیکن مصرع ثانی میں ابھی کم سے کم ایک امکان باقی ہے، کہ بالکل مخالف معنی نکالیں، ہم دیکھنے کے قابل چیز ہیں۔ اگر وہ ہمیں نہ دیکھے تو یہ گویا اُس کی آنکھوں کا نقصان ہوا، کہ وہ ایسی دولت نظارہ سے محروم رہ گئیں۔ نظارہ کو دولت کہتے ہی ہیں۔ اس لیے یہ معنی بھی پوری طرح ادا ہو رہے ہیں، اور ان معنی کے اعتبار سے ''زیاں'' بہ معنی ''خسارہ'' بہت مناسب ہے۔

اس سے مشابہ مضمون دیوانِ ششم میں ہی عجب خشک اور لاتعلقی کے انداز میں لکھا ہے، گویا کوئی شخص رپورٹ لکھ رہا ہو:

ان نے جو اک نگاہ کی ان کا زیاں ہوا　　ہم نے نہ دیکھا اس کو سو نقصان جاں کیا

ہاں اگر مصرع ثانی کو طنزیہ قرار دیں تو ایک لطف پیدا ہو جاتا ہے۔

(۴۸۴) (۱۸۹۶)

مدت پاے چنار رہے ہیں مدت گلخن تابی کی برسوں ہوے ہیں گھر سے نکلے عشق نے خانہ خرابی کی

پاے چنار = مستقل ملازم
گلخن تابی = بھٹی جھونکنا

جیتے جاگتے اب تک تو ہیں لیکن جیسے مردہ ہیں یعنی بے دم سست بہت ہیں حسرت سے بے خوابی کی

تنگ خلق کیا ہے ہم کو آخر دست خالی نے عالم میں اسباب کے ہے کیا شورش بے اسبابی کی

۴۸۴/۱ مطلع معمولی ہے، اسے غزل کی شکل قائم کرنے کے لیے یہاں رکھ لیا ہے۔ البتہ ''پاے چنار'' ''ر'' پاچنار'' تازہ اور غیر معمولی لفظ ہے۔ سچ پوچھیے تو یہ اتنا غیر معمولی ہے کہ اُردو کے کسی معروف لغت میں نہ ملا۔ برکاتی صاحب کی فرہنگ میں بھی نہیں، ''فرہنگ اثر'' میں بھی نہیں۔ ہمارے زیادہ تر لغات یک و تنہا مرتب کی محنت اور تلاش کا نتیجہ ہیں۔ لہٰذا کون ہے جو مولوی سید احمد دہلوی یا نیر کاکوروی کو مطعون کرے کہ تم نے ایک نامانوس لفظ کیوں چھوڑ دیا؟ امیر مینائی کا تو قول تھا کہ نامانوس لفظ درج کرنے کی ضرورت ہی نہیں۔ ہاں ''اُردو لغت، تاریخی اُصول پر'' سے توقع ہو سکتی تھی کہ اس کے کارکنوں نے اسے دریافت کر لیا ہو۔ لیکن الفاظ کا وہ دریاے زخار بھی اس زورق سے خالی ہے۔

۴۸۴/۲ رات کو جاگنے کے بارے میں میر نے ایک بہت عمدہ غزل کہی ہے۔ ایک شعر ہے:

رات کو جس میں چمن سے سوویں سو تو اس کی جدائی میں شمع نمط جلتے رہتے ہیں اور ہمیں کھاتی ہے رات (دیوان چہارم)

لیکن میں نے اس غزل کا ایک شعر انتخاب میں نہ لیا۔ ۳۶۹/۱ پر ناصر کاظمی کا ایک شعر بے خوابی کے بارے میں ہے۔ وہ بھی خوب ہے۔ بایں ہمہ زیر بحث شعر میں میر نے راتوں کے جاگنے کا اثر دکھانے کے لیے جو پیکر استعمال کیے ہیں اور جو مضمون نکالا ہے، ان کا جواب مشکل سے ملے گا۔ سب سے پہلے تو بے خوابی کی حسرت پر غور کریں۔ بہ ظاہر معنی معلوم ہوتے ہیں، بے خوابی کی تمنا، آرزو، لیکن ''حسرت'' کو ''مایوسی''، ''رنج'' کے معنی میں بھی بولتے ہیں۔ اور یہی معنی یہاں مطلوب ہیں، کہ مسلسل راتوں کے جاگنے کے باعث ہمارا دل مایوسی اور رنج سے بھر گیا ہے، اور اب ہم جینے سے مایوس ہو چکے ہیں۔ پھر دیکھیے کہ مصرع اولیٰ میں خود کو ''جیتا جاگتا'' کہا ہے، جو عام طور پر زندگی سے بھرپور، متحرک اور موثر چیزوں کے لیے بولتے ہیں۔ یہاں بے خوابی کی مردنی کے باعث ''جیتا'' اور مسلسل بے خوابی کے پس منظر میں ''جاگتا'' غیر معمولی قوت اور طنزیہ تناؤ کے حامل ہو گئے ہیں، دوسرے مصرعے میں ''بیدم'' بہ معنی ''کم زور، بہت زیادہ تھکا ہوا'' ہے۔ لیکن مصرع میں ''جیسے مردہ ہیں'' سے مناسبت کے باعث ''بے دم'' بہ معنی ''بے جان'' کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے۔ ''سست'' کا لفظ بھی دو معنی رکھتا ہے۔ انسان نیند کے عالم میں بھی، یا جب اُسے نیند آ رہی ہو، سست اور مضمحل محسوس کرتا ہے، لیکن بے خوابی کی کثرت سے بھی اعضا و جوارح سست ہو جاتے ہیں، ظاہر ہے کہ یہاں دوسرے معنی مقصود ہیں۔ خود لفظ ''حسرت'' میں ایک بے چارگی اور بے وقعتی کا احساس ہے۔

پورے شعر پر جاگنے کی بے کیفی، اضمحلال، جمائی پر جمائی آنے کی کیفیت، اعضا شکنی، نہ سونے کے باعث قوا

کی بے اعتدالی چھائی ہوئی ہے۔ بودلیئر کی ''سودا'' (Spleen) والی نظمیں یاد آتی ہیں۔ وہی شدت، وہی پیکروں کا اجتماع، وہی انسان کی بے چارگی اور اس کی اپنی طبیعت کا جبر۔ بودلیئر کو آخری بیماری کے زمانے میں نیند نہ آتی تھی۔ عینی شاہدوں کا بیان ہے کہ وہ دو تین دن تک پلنگ پر بے حس و حرکت پڑا رہتا، گویا سو رہا ہو۔ لیکن اُس کی آنکھیں کھلی رہتیں۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ زندگی کے آخری دو دن وہ شاید اس طرح بھی سویا ہو کہ اُس کی آنکھیں کھلی رہی ہوں۔ اب میر کا شعر پھر پڑھیے۔ ان آخری دنوں میں اگر بودلیئر بول سکتا تو شاید میر ہی کی زبان سے بولتا۔

اسباب اور کم اسبابی کے مضامین پر میر نے کئی شعر کہے ہیں۔ مثلاً ملاحظہ ہوں ۸۲/۲ اور ۴۳۰/۱، ۴۸۴/۳۔ ان کے علاوہ مندرجہ ذیل شعر بھی دیکھیے:

کیا شہر میں گنجائش مجھ بے سر و پا کو ہو — اب بڑھ گئے ہیں میرے اسباب کم اسبابی — (دیوانِ اول)

مرتے نہ تھے ہم عشق کے رفتہ بے کفنی سے یعنی میر — دیر میسر اس عالم میں مرنے کا اسباب ہوا — (دیوانِ چہارم)

ان اشعار کے باوجود زیر بحث شعر بہت توجہ انگیز ہے۔ عالم اسباب یعنی دنیا پر خوب طنز کیا ہے، کہ دنیا اسباب کی دنیا ہے (بہ معنی ''سامان، مال و منال'') اس لیے ہماری بے اسبابی پر ہمیں شرمندہ کرتی ہے۔ ''عالم اسباب'' یوں تو مذہبی فقرہ ہے، کہ دنیا میں کوئی چیز بے سبب، بے ذریعہ نہیں ہوتی۔ صرف اللہ، جو سبب الاسباب ہے، وہ براہِ راست تخلیق پر قادر ہے، لیکن ''اسباب'' چوں کہ سامان کو بھی کہتے ہیں، اس لیے میر نے یہ معنی مقدم کر کے ''عالم اسباب'' کو مادہ پرست، زر پرست اور دنیاوی وسائل کے پیچھے بھاگنے والی خلقت کے لیے طنزیہ استعارہ بنا دیا۔

مصرع اولیٰ میں ''تنگ خلق'' کو ''تنگِ خلق'' پڑھنا پڑتا ہے، اس اعتبار سے ''تنگ خلق'' اور ''دست خالی'' میں ضلع کا تعلق ہے، کہ ہتھیلی پر بال نہیں ہوتے، اس لیے دست خالی ہمیشہ ننگا ہوگا۔ ''آنندراج'' میں ہے کہ زن بے مرد اور مرد بے زن کو بھی ''خالی'' کہتے ہیں۔ یہ معنی یہاں دل چسپ ہیں، کہ خالی ہاتھ ایسا ہے جیسے بے زوج شخص ادھورا ہوتا ہے۔ زوجین ایک دوسرے کے لیے اسباب تولید اور اسباب زیست و افزائش حیات ہوتے ہیں۔ لیکن زوج سے محروم تو تنہائی کا سبب ہوتی ہے۔ چاند جب ایسی منزل میں ہو جب اُس کے آس پاس کوئی تارا نہ ہو تو اُسے ''خالی سیر'' کہتے ہیں۔ یہی متکلم کی بے زوج کم اسبابی تنگ کی شورش پیدا کر رہی ہے۔ اس پہلو سے دیکھیں تو یہ شعر محض افلاس اور مال و اسباب کی کمی، اور اس کی کمی کے باعث ذلت کا مضمون نہیں رکھتا۔ اس میں انسان کی بنیادی تنہائی، اور اس تنہائی کے نتیجے میں اس کے Alienation کا بھی ذکر ہے۔

دست خالی کا پیکر میر نے دیوانِ ششم ہی میں ذرا وضاحت سے یک سطح انداز میں باندھا ہے:

پھرے بستی میں رویت کچھ نہیں افلاس سے اپنی — الٰہی ہووے منھ کالا شتاب اس دست خالی کا

(۴۸۵) (۱۹۰۳)

۱۲۸۰ جمع اُنگی سے ان نے ترکش کیے ہیں خالی — کس مرتبے میں ہوگی سینوں کی خستہ حالی

جمع انگی = ایک نشانے پر بہت سے تیر مارنا

بے اختیار شاید آہ اس سے کھنچ گئی ہو جب صورت ایسی تیری نقاش نے نکالی

کل فتنے زیرِ سر تھے جو لوگ کٹ گئے سب پھر بھی زمین سر پر یاروں نے آج اٹھالی

فتنہ زیرِ سر ہونا = باعث فتنہ ہونا۔ (زمین سر پر اٹھانا)، ہنگامہ برپا کرنا

۴۸۵/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ ہاں ''جمع افگنی'' اور ''خالی'' کا ضلع دلچسپ ہے۔ خود ''جمع افگنی'' بھی تازہ لفظ ہے۔ ''مرتبے'' بہ معنی ''درجے'' یا ''حد'' ہے۔ لیکن ''مرتبہ'' بہ معنی ''بار'' کا بھی اشارہ موجود ہے، کہ خستہ حالی بار بار پیش آ سکتی ہے۔

۴۸۵/۲ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوانِ اول میں یوں کہا ہے:

بنایا ہوگا جب اس منھ کو دست قدرت سے رہا نہ ہوگا بخود صانع ازل بھی تب

اس شعر کی بندش ذرا سست ہے۔ اپنے آپے میں نہ رہنے، از خود رفتہ ہو جانے سے زیادہ فوری اثر بے اختیار آہ کھینچنے کے مضمون میں ہے، جیسا کہ زیرِ بحث شعر میں بیان ہوا۔ بے اختیار آہ کھینچنا اس وجہ سے بھی ہو سکتا ہے کہ مصور کے دل پر شبیہ کے حُسن کا اثر اس قدر ہوا کہ وہ اس پر عاشق ہو گیا، اور اس وجہ سے بھی شبیہ تو اپنے مالک کے پاس جائے گی۔ لہٰذا اُس کی جدائی کا غم ہوا۔ یا پھر اس بات کا غم ہوا کہ صاحب شبیہ تک رسائی نہیں۔ یا یہ بھی ممکن ہے کہ شبیہ پر عاشق ہو کر اس بات کا غم کیا ہو کہ یہ بے جان ہے۔ کاش اس میں جان ہوتی تو مَیں اُس سے گفت گو کرتا، عرض مدعا کرتا، شاید اس کی طرف سے بھی کچھ لگاوٹ کا اشارہ ہوتا تو دل کی مراد بر آتی۔

اس موقعے پر یونانی دیو مالا کے سنگ تراش بادشاہ پگملین (Pygmalion) کا واقعہ بھی یاد آتا ہے کہ وہ اپنے ہی بنائے ہوئے مجسمے پر عاشق ہو گیا تھا، اور بالآخر کشش وجذب عشق کے باعث مجسمے میں جان پڑ گئی تھی۔ ظاہر ہے کہ میر کو اس کی خبر نہ رہی ہوگی، لیکن تخیل زمان ومکاں کا پابند نہیں ہوتا۔ میر کے شعر میں صاف اشارہ اس بات کا ہے کہ مصور اپنی بنائی ہوئی تصویر پر عاشق ہو گیا۔ ''نقاش'' کے ایک معنی ''مجسمہ ساز'' بھی ہوتے ہیں۔ (پلیٹس) اگر ان معنی کو آگے رکھا جائے تو پگملین (Pygmalion) سے مشابہت اور بھی مستحکم ہو جاتی ہے۔ (''صورت نکالنا'' کا محاورہ مجسمہ سازی اور سنگ تراشی سے مناسبت بھی رکھتا ہے، یعنی پتھر کاٹ چھانٹ کر صورت نکالی، بر سبیل تذکرہ یہ بھی عرض کردوں کہ ''صورت نکالنا'' بہ معنی نقش بنانا، کوشش اور ارادے سے تصویر بنانا، کسی لغت میں نہ ملا۔)

مصور یا صورت گر کا اپنی ہی بنائی ہوئی تصویر/مجسمے پر عاشق ہو جانے کا مضمون اُردو فارسی میں نہ ملا۔ برج بھاشا وغیرہ میں ہو تو ہو۔ ہم لوگوں کے لیے تو یہ مضمون بالکل بدیع ہے۔ ایک قدیم فلم ''نورنگ'' میں ہندی شاعر بھرت ویاس کے گیت کا مصرع ہے:

تجھے رچ کے چتیرا بھی چکرا گیا

غالب نے نقش کو ذی روح مان کر اچھا مضمون پیدا کیا ہے:

نقش کو اس کے مصور پر بھی کیا کیا ناز ہیں کھینچتا ہے جس قدر اتنا ہی کھنچتا جائے ہے

غالب کے شعر میں "کھینچا" اور "کھنچا" کا ایہام عمدہ ہے۔ میر کے شعر میں "نقاش" اور "کھنچ گئی ہو" اور "صورت" میں ضلع کا ربط ہے۔

میر کے شعر میں ایک بالکل غیر متوقع معنی اُس وقت پیدا ہوتے ہیں جب مصرع اولیٰ کے "اس" کو "نقاش" کے بجائے "صورت" کی طرف راجع کریں۔ یعنی نقاش نے نہیں، بل کہ تصویر نے آہ کھینچی، یہاں لفظ "ایسی" مزید اہمیت اختیار کر لیتا ہے، کہ جب ایسی صورت بنی، یعنی ایسی صورت جو معشوق سے مشابہ تو تھی لیکن بہ ہر حال معشوق کی برابری نہ کر سکتی تھی۔ معشوق کا حُسن و نزاکت شبیہ کے حُسن و نزاکت سے اعلا تر تھا۔ لہٰذا شبیہ نے افسوس سے آہ کھینچی کہ میں ہزار حسین بنوں، لیکن صاحبِ تصویر جیسی نہیں بن سکتی۔ یہ مضمون بھی بالکل تازہ ہے بل کہ اس کی مثال شاید برج وغیرہ میں بھی نہ ملے۔

نقاش اور نقش کے مضمون پر مزید ملاحظہ ہو $\frac{۴۲۷}{۲}$ اور $\frac{۴۲۷}{۴}$۔

$\frac{۴۸۵}{۳}$ عباسی نے (شاید آسی کے تتبع میں) "فتنے زیر سر" لکھا ہے۔ کلب علی خاں فائق کے یہاں بھی یہی ہے، حالاں کہ "فتنے زیر سر" کی کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی، جب کہ محاورہ "فتنہ زیر سر بودن / داشتن" وغیرہ ہے۔ ("بہار عجم") اور "فتنہ زیر سر" موزوں بھی ہے، خوش آہنگ بھی۔ نولکشور ۱۸۶۸ میں "فتنہ زیر سر" لکھا ہے، اور یہی ہر طرح مرجح اور درست ہے۔

"فتنہ زیر سر بودن" کے معنی حاشیے میں درج ہیں۔ غنی کاشمیری نے سبک ہندی کے مخصوص انداز میں محاورے کو لغوی معنی میں برت کر نئی جہت پیدا کی ہے:

بالش خوبان دگر از پر است   شوخ مرا فتنہ بزیر سر است

(دوسرے معشوقوں کے تکیے تو پروں کے ہوتے ہیں، لیکن میرا معشوق فتنہ زیرِ سر رکھتا ہے۔)

غنی کے شعر میں طباعی ہے، اس کے برخلاف میر کے یہاں زمانہ اور ابنائے زمانہ پر شور انگیز رائے زنی ہے۔ "کٹ جانا" کثیر المعنی ہے۔ اس کے مندرجہ ذیل معنی ہمارے مفید مطلب ہیں۔ (۱) شرمندہ ہونا۔ (۲) مارا جانا۔ (۳) راستے سے الگ ہو جانا۔ (۴) قلم زد ہو جانا۔ انسان دوسرے کے انجام سے سبق نہیں حاصل کرتا، بل کہ سمجھتا ہے کہ میں کسی نہ کسی طرح اس انجام سے محفوظ رہوں گا۔ اصل صورتِ حال یہ ہے کہ جو لوگ زمانۂ گذشتہ میں فتنہ اور باعث فتنہ تھے اُن کو زمین نے کھا لیا۔ اور دنیا والے ہیں کہ آج پھر ویسا ہی ہنگامہ قیامت برپا کیے ہوے ہیں۔ گذشتہ زمانے کے فسادی صفحۂ ہستی سے قلم زد ہو گئے۔ یا کسی اور راہ جا کر کھو گئے، یا مارے گئے، یا شرمندہ ہو کر زیرِ زمین چلے گئے، اور یار لوگ ہیں کہ پھر وہی حرکتیں کر رہے ہیں، گویا اُنھیں ذلیل و خوار ہونا ہے نہ موت کے گھاٹ اُترنا ہے۔ اسی مضمون کو اور بھی طنزیہ انداز میں میر نے پہلے یوں کہا تھا:

آگے زمیں کی تہ میں ہم سے بہت تھے تو بھی   سر پر زمین اٹھالی ہم بے تہوں نے آ کر   (دیوانِ چہارم)

یہ شعر بھی خوب ہے، اور سر پر زمین اُٹھانے کا محاورہ زمین کی تہ میں ہونے کی مناسبت سے بہت برجستہ آیا ہے۔ لیکن زیرِ بحث شعر میں فتنہ زیرِ سر ہونا، کٹ جانا، ان دو استعمالات نے زیادہ بداعت اور تازگی پیدا کی ہے۔ پھر دوسرے مصرعے میں "یاروں" کا لفظ طنزیہ بھی ہے، اور سر پر زمین اُٹھانے والوں کی ڈھٹائی اور جراٴت مندی کی تھوڑی سی

توصیف بھی کرتا ہے۔ یعنی انسان بھی کس قدر تیز طرار اور حقنی ہے کہ باز نہیں آتا، اگرچہ گذشتوں کا حال اس کے سامنے ہے، شعر زیرِ بحث میں مزید خوبی تاریخی احساس کی ہے، کہ کل کچھ ہو چکا ہے، اور آج پھر وہی کچھ ہو رہا ہے۔ دنیا کی تاریخ ہی ایسی ہے کہ جانے والوں سے آنے والوں کو کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ اس مضمون کو دیوانِ ششم ہی میں پھر نئے رنگ سے پیش کیا ہے:

جو لوگ آسماں نے یاں خاک کر اڑائے بے عبرتوں نے لے کر خاک ان کی گھر بنائے

منقولہ بالا شعر میں خطیبانہ زور اس قدر زیادہ ہے کہ اس کے باعث مضمون کی تازگی بھی دب گئی ہے۔ زیرِ بحث شعر ہر لحاظ سے بہت تونگر ہے۔

(۴۸۶) (۱۹۱۳)

غنچہ ہے سر پہ داغ سودا کا دیکھیں کب تک یہ گل بہار کرے

۴۸۶/۱ داغ کو بہ وجہ سرخی غنچے سے تشبیہ دینا بہت مناسب ہے۔ ''سودا'' کے ایک معنی ''سیاہ'' بھی ہیں، لہٰذا اس لفظ اور ''غنچہ''، اور ''داغ'' میں ضلعے کا پُر لطف ربط ہے، سر پر داغ سودا ہونے کی کئی وجہیں ہو سکتی ہیں۔ ممکن ہے سر کو خود ہی داغ لیا ہو۔ یا بعض اوقات مریض کو گرم لوہے سے داغ کر بھی دیوانگی کا علاج کرتے تھے۔ (اس کی نئی شکل بجلی کا شاک لگانا ابھی چند برس پہلے تک مستعمل تھی۔) یا ممکن ہے۔ دیواروں یا پتھر سے ٹکرا کر سر کو داغ دار کر لیا ہو۔ یا شاید لڑکوں نے پتھر مار کر سر پر داغ لگا دیا ہو۔ بنیادی بات یہ ہے کہ داغ ابھی غنچہ ہے۔ یعنی ابھی جنون پر پوری بہار نہیں آئی ہے۔ سر پر ایک داغ کا ہونا محض آغازِ داستان ہے۔ غنچے کے استعارے سے فائدہ اُٹھاتے ہوئے یہ فرض کیا ہے کہ جہاں ایک غنچہ ہوگا وہاں اور غنچے بھی ہوں گے۔ اور جب غنچہ ہوگا تو وہ پھول بھی بنے گا۔ جب پھول ہوں گے تو بہار بھی ہوگی۔ مزید یہ کہ غنچے کی بہار یہ ہے کہ وہ پھول بن کر کھلے۔

اب مصرعِ ثانی کو دیکھیں تو وہ مصرعِ اولیٰ سے بھی زیادہ رنگا رنگ نظر آتا ہے۔ ''گل'' یہاں ''داغ'' کے معنی میں ہے، یہ معنی استعاراتی ہیں، لیکن ''گل'' کو لغوی معنی (''پھول'') دے کر نیا استعارہ پیدا کیا کہ دیکھیں یہ گل (پھول) بہار کب کرتا ہے۔ ''بہار کرنا'' ترجمہ ہے۔ ''بہار کردن'' کا، بہ معنی ''کھلنا، خوش بو دینا، موسمِ بہار بنانا، بہار کے عالم میں آنا'' وغیرہ۔ چناں چہ محمد قلی سلیم کا شعر ہے:

فضائے گلشنِ ہندوستاں گلستانی ست کہ نخلِ موم چو عنبر دراں بہار کند

(گلشن ہندستاں کی فضا ایسی گلستانی ہے کہ وہاں موم کا بنا ہوا (نمائشی) درخت بھی عنبر کی طرح خوش بو کرتا ہے۔)

شاہ مبارک آبرو کے مندرجہ ذیل شعر بہار کا عالم پیدا کرنا، موسمِ بہار بنانا کے معنی متبادر ہوتے ہیں:

کی ہے تیری دل فگاری نے بہار بزم ہے گلشن میں لب دل ریش تر

میر کے شعر میں مندرجہ بالا تمام معنی کا امکان ہے۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ ''بہار'' کے معنی بھی پھول، (خاص کر نارنگی کا پھول) ہوتے ہیں۔ اور ابو الفضل نے اسے ''خوش بو'' کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ (''بہارِ عجم'') ان معنی کی روشنی میں ''گل کا

بہار کرنا'' اور بھی پُر لطف ہو جاتا ہے۔ ''بہار کرنا'' کے معنی ''اُردو لغت، تاریخی اُصول پر'' میں آبرو کے منقولہ بالا شعر کے حوالے سے لکھے ہیں ''بہار دینا'' ۔ ظاہر ہے کہ یہ معنی محمد قلی سلیم اور میر، اور خود آبرو کے شعروں کا پورا احاطہ نہیں کرتے۔ اُردو کے دوسرے لغات، اور برکاتی کی فرہنگ میں ''بہار کرنا'' درج ہی نہیں۔ (آبرو کے شعر کا متن جس طرح ''اُردو لغت'' اور دیوان آبرو مرتبہ: ڈاکٹر محمد حسن میں مذکور ہے، اس سے میں مطمئن نہیں ہوں۔ لہٰذا میں نے قیاسی تصحیح کر دی ہے۔)

''دیکھیں کب تک یہ گل بہار کرے'' میں اشتیاق، اطمینان (کہ بہار تو کرے گا ہی) انتظار کی بے چینی، سب کچھ ہے، لیکن سوال یہ ہے کہ اس کے معنی کیا ہیں؟ بالآخر تو یہی معنی ہوں گے کہ دیکھیں ہمارا جنون اپنی پوری شدت تکمیل تک کب پہنچتا ہے؟ لیکن اس مفہوم کو گل کے بہار کرنے کے حوالے سے بیان کرنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں:

(۱) دیکھیں یہ داغ کھل کے پھول کی شکل کب اختیار کرے۔
(۲) دیکھیں اس داغ کے ساتھ اور بھی داغ کب نمایاں ہوں۔
(۳) دیکھیں وہ داغ کب لگیں جن سے خون بہے اور چہرہ لہولہان ہو جائے۔
(۴) دیکھیں مزید داغ کب لگیں، پھر کب وہ سب داغ مل کر بہار کا عالم پیدا کریں۔
(۵) دیکھیں وہ وقت کب آئے جب ہم اپنا سر پھوڑ کر خون ہی خون کر ڈالیں۔

اس طرح کے اور بھی امکانات ہو سکتے ہیں۔ بنیادی بات متکلم کا شوق اور ولولہ ہے۔ یہ ملحوظ رہے کہ غنچے کی صفت دل گرفتگی ہے اور گل کی صفت شگفتگی۔ لہٰذا جب تک داغ سودا غنچہ ہی رہے گا، متکلم کا دل گرفتہ یا بے چین رہے گا۔ اور جب غنچہ کھل کر پھول بن جائے گا تو دل کی کلی بھی کھلے گی۔ واللہ شعر کیا ہے نگار خانہ مانی و بہزاد ہے۔ اسی دیوان میں اس سے بہت مشابہ مضمون لکھا ہے، لیکن وہ بات نہیں:

اس سرے سے اُس سرے داغ ہی ہیں صدر میں ان بھی گلوں کی بہار دیکھیے کب تک رہے

یہ بات دل چسپ ضرور ہے کہ عام خیال کے مطابق منسرح مثمن مطوی مکسوف موقوف مفتعلن فاعلن / فاعلان مفتعلن فاعلن اُردو کے مزاج کو راس نہیں آتی، لیکن اقبال نے اسے ''مسجد قرطبہ'' اور دوسرے منظومات میں نہایت خوب صورتی سے استعمال کیا اور اس بحر کو اُردو میں متعارف کیا۔ اقبال کے کمال میں کلام نہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ میر مندرجہ بالا غزل میں اور ''شکار نامۂ دوُم'' کی ایک غزل میں اس بحر کو بے حد روانی سے برت چکے ہیں۔ شکار نامے کی غزل کا مطلع ہے:

عشق میں اے ہمرہاں کچھ تو کیا چاہیے گریہ و شور و فغاں کچھ تو کیا چاہیے

لہٰذا اس بحر کو اُردو میں متعارف کرنے کا سہرا میر کے سر ہے۔

(۴۸۷) (۱۹۱۶)

میں گھر جہاں میں اپنے لڑکوں کے سے بنائے جب چاہا تب مٹایا بنیاد کیا جہاں کی

۴۸۷/۱ شیخ ابوالقاسم کا بڑا کیفیت انگیز شعر ہے:

بر لوح دل چو تختہ تعلیم کود کاں ہر حرف آرزو کہ نوشتم خراب شد

(بچوں کی تختی کی طرح میں نے اپنی لوحِ دل پر جو حرفِ آرزو لکھا وہ خراب ہو گیا۔)

بہ ظاہر معلوم ہوتا ہے کہ میر نے شیخ ابوالقاسم کی طرح کا مضمون بنانا چاہا تھا، لیکن کامیابی نہ ہوئی۔ ایک نظر میں یہ بھی گمان گذرتا ہے کہ میر کے شعر میں ربط کی کمی ہے۔ دونوں باتیں غلط ہیں۔ شیخ ابوالقاسم اور میر کے شعروں میں بچوں کا مضمون مشترک ہے، لیکن یہ اشتراک بہت سطحی ہے۔ شیخ کے شعر میں دل کو بچوں کی تختی سے تشبیہ دی ہے، کہ وہ اس پر لکھنے کی مشق کرتے ہیں اور اس میں غلطی کرتے ہیں۔ میر کے شعر میں بچوں کے کھیل کی بات ہے کہ وہ کھیل میں گھروندے بناتے ہیں، یا گھر کا کھیل کھیلتے ہیں۔ رہا سوال میر کے شعر میں ربط کا، تو ان کا اصل کمال اس شعر میں یہی ہے کہ دوسرے مصرعے میں بات اتنی دُور سے لائے ہیں کہ بہ ظاہر بے ربط معلوم ہوتی ہے۔

پہلے مصرعِ اولیٰ پر غور کریں۔ میں نے دنیا میں اپنے لیے گھر بنائے ضرور، لیکن وہ لڑکوں کے گھروں کی طرح تھے۔ یعنی وہ گھر تو تھے لیکن کم ثبات اور معمولی تھے۔ ان کی تعمیر میں کوئی تکلف اور اہتمام نہ تھا، یا وہ گھر اس طرح بنے تھے جیسے کھیل کھیل میں لڑکے بناتے ہیں۔ کہ مثلاً چارپائی کھڑی کر دی تو دیوار بن گئی۔ دو چارپائیاں کھڑی کر کے ان پر چادر تان دی تو چھت بن گئی وغیرہ۔ گویا ہر چیز علامتی اور مفروضہ (make believe) تھی۔ یا پھر وہ کھیل کے گھروندوں کی طرح چھوٹے اور تنگ تھے۔ ان میں کسی انسان کے رہنے کی گنجائش نہ تھی، یا پھر وہ دریا کے کنارے بنائے ہوئے ریت کے گھروں کی طرح تھے، کہ ذرا سی دیر میں مسمار اور زمین بوس ہو جاتے تھے، بل کہ بچے خود ہی ریت گھر کو ہر منٹ بناتے اور ڈھاتے رہتے ہیں۔ یا پھر وہ گھر گڑیا گھروں کی طرح تھے، کہ ان میں ہر چیز ہوتی ہے، لیکن اتنے چھوٹے پیمانے پر، کہ ان میں بچوں کا بھی ہاتھ نہیں جا سکتا۔

دوسرا نکتہ یہ ہے کہ بات صرف ایک گھر کی نہیں، بل کہ کئی گھروں کی ہے، لہٰذا متکلم نے ایک بار نہیں، کئی بار گھر بنایا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ترکِ وطن کرنے یا گھر چھوڑنے پر مجبور ہونے، یا گھر اُجڑ جانے کے باعث ایک گھر چھوڑ کر دوسرا بنانا پڑا۔ اور ہر بار ایسا گھر بنایا گویا بچوں کا کھیل ہو رہا ہو۔ لہٰذا بار بار گھر بنانے کی وجہ سے بے ثباتی اور ناپائداری کا احساس بھی ہوا۔ اور ہر بار اپنے وسائل کی تنگی اور بے بساطی کے باعث، یا اپنی ذہنی کیفیت کے باعث، جو گھر بنا وہ نہایت تنگ اور چھوٹا تھا۔ یا پھر اس خیال کے تحت، کہ اس گھر کو بھی اُجڑنا ہی ہے، جو گھر بنایا اُسے کچا اور بے ثبات ہی رکھا۔

اب مصرعِ ثانی پر غور کرتے ہیں۔ اللہ تعالیٰ بناتا اور بگاڑتا ہے۔ دنیا اُس کی مخلوق ہے، وہ اسے جب چاہے بنائے، جب چاہے اُجاڑ بگاڑ دے اور یوں بھی اللہ کے سامنے دنیا کی کوئی حقیقت نہیں۔ دنیا کو کچھ قیام و ثبات نہیں، اللہ تعالیٰ قدیم ہے، دنیا حادث۔ اللہ کی قدامت کے سامنے دنیا کی لمبی عمر بھی ایک لمحے سے زیادہ نہیں۔ اللہ تعالیٰ کی قوت اور ثبات کے سامنے دنیا میں کوئی قوت اور ثبات نہیں، دنیا کی کوئی بنیاد نہیں۔ اس کی حیثیت اللہ کے پیمانے میں ویسی ہی ہے جیسے ہمارے پیمانے میں بچوں کے گھروندے، کہ وہ چھوٹے ہیں، بے حیثیت ہیں، بے بنیاد ہیں، ان میں کچھ ثبات نہیں۔ ان میں اصلیت بھی کچھ نہیں، وہ نقلی اور مفروضہ ہیں، یہاں سے دو معنی پیدا ہوتے ہیں۔

(۱) ہمارا رشتہ ہمارے گھروں سے وہی ہے جو اللہ تعالیٰ کا دنیا سے ہے اللہ تعالیٰ دنیا کو جب چاہے بگاڑے،

مٹائے۔ یا وہ جب چاہے اسے پھر سے بنادے۔ اسی طرح ہم لوگوں کے گھر بھی ہیں، ہم نے انھیں ایسا بنایا کہ جب چاہیں بگاڑیں، مٹائیں، یا جب چاہیں انھیں پھر سے بنادیں۔

(۲) جب یہ دنیا اللہ تعالیٰ کے ہاتھ میں اس طرح ہے جس طرح بچوں کے ہاتھوں میں اُن کے گھروندے، تو ہم نے بھی اپنے گھر ویسے ہی بے ثبات بنائے۔ جب دنیا ہی بے حقیقت اور سست بنیاد ہے، تو ہم مضبوط اور اُونچے گھر بنا کر کیا کرتے؟

میر کے شعر میں کائنات، خالق کائنات، انسان کا بہ ظاہر با اختیار ہونا، اور درحقیقت مجبور ہونا، ان سب تمام مضامین کو ہلکی سی محزونی اور تھوڑے سے طنز کے ساتھ بڑی خوبی سے پیش کیا گیا ہے۔ مصحفی نے مندرجہ ذیل شعر میں ایک ہی پہلو لیا ہے:

جو نقش اس صفحہ ہستی پہ کھینچا سو مٹا ڈالا
کہے تو کھیل لڑکوں کا ہے یہ یعنی مصور نے

مصحفی نے لڑکوں کے کھیل کا استعارہ خوب برتا ہے، کیوں کہ یہاں اس کے دو معنی ہیں، مصحفی کے شعر میں طنز کھنچ کر تلخی کی حد تک پہنچ گیا ہے، لیکن مجموعی تاثر گہرا مفکرانہ ہے، شاہ نصیر کے یہاں لڑکوں کے کھیل کا استعارہ اور گھر کا پیکر، دونوں موجود ہیں:

کہ کبھو گھر یہ بنا اور کبھو ٹوٹ گیا
کاخ دنیا جو ہے بازیچہ طفلاں ہے نصیر

شاہ نصیر کے شعر میں تاریخ کے بدلتے ہوئے رنگوں کا احساس ہے، لیکن ان کی بندش بہت چست نہیں۔ مصرع اولیٰ میں ''جو ہے'' کا فقرہ غیر ضروری ہے، مصرع ثانی میں گھر کے لیے ''ٹوٹ گیا'' بہت خوب نہیں۔ ''ٹوٹ کر کھنڈر ہو جانا'' وغیرہ تو بولتے ہیں، لیکن گھر ''ٹوٹنا'' سننے میں نہیں آیا۔ ہاں سلطنت، دفتر وغیرہ کے قائم نہ رہنے کو ''ٹوٹنا'' ضرور بولتے ہیں۔ پھر بھی، شاہ نصیر کے شعر میں کچھ اسی طرح کا تاریخی تاثر ہے جو $\frac{۴۸۵}{۳}$ میں ہے۔ خود اسی دیوانِ ششم میں میر نے گھر بنانے کا مضمون انتہائی انفرادی عمل اور طینت کے استعارے کی ضمن میں خوب استعمال کیا ہے:

ہم جہان آب و گل میں خانہ سازی خوب کی
چھوڑ کر معمورۂ دنیا کو جنگل جا بسے

میر کے مزار کا نشان نہیں ملتا۔ کہتے ہیں کہ جس جگہ اب لکھنؤ سٹی اسٹیشن ہے، وہاں کہیں تھا۔ بہ قول بعض، جب وہاں ریل کی پٹری بچھی تو مزار اُس کی زد میں آ گیا۔ بعض کا قول ہے کہ مزار دراصل پڑیوں کے کنارے تھا، اور ریل کمپنی نے اس کو کچھ گزند نہ پہنچایا۔ لیکن بعد میں آبادی کے دباؤ کے باعث قبر اکھاڑ کر وہاں عمارات بن گئیں۔ جدید شہروں کو کانکریٹ جنگل (Concrete Jungle) کہتے ہیں، اس اعتبار سے میر کا منقولہ بالا شعر بھی روشن ضمیری کا نمونہ معلوم ہوتا ہے، اور مندرجہ ذیل شعر بھی:

مت تربت میر کو مٹاؤ رہنے دو غریب کا نشاں تو (دیوانِ دوم)

آج بے خوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ جب تک شاعری باقی ہے، میر کا نشان باقی رہے گا۔ ہمیشہ رہے نام اللہ کا:

تمام شد ''شعر شور انگیز'' بعونہ تعالیٰ و اولیٰ و اکبر